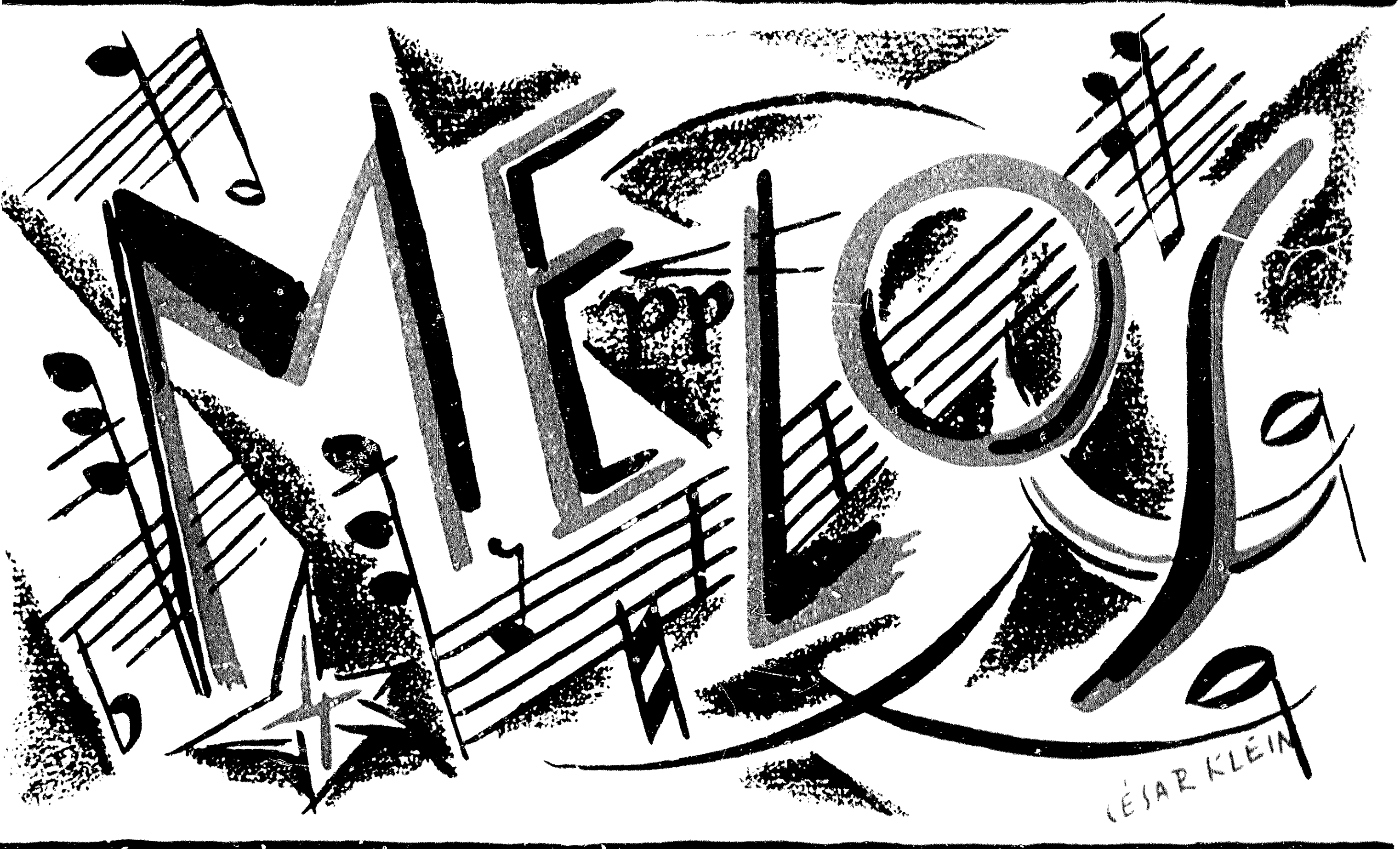
Jahrgang Nummer 1

Halbmonatsschrift für Musik

Herausgeber:

HERMANN SCHERCHEN



STÄNDIGE MITARBEITER U.A.:

éla Bartók / Ferruccio Busoni / Prof. O. Bie / Dr. H. Leichtentritt
Ed. Erdmann / Siegm. Pisling / Dr. G. Schünemann / H. Tiessen
Arnold Schönberg / E. v. Dohnanyi / Prof. M. v. Schillings / F. Windisch
Prof. A. Weissmann / H. J. v. d. Wense / Müller-Hartmann
Dr. Werner Wolffheim / Prof. W. Altmann

VERLAGSGESELLSCHAFT
EUENDORFF & MÖLL / BERLIN / WEISSENSEE
SLIEFERUNG: N. SIMROCK / G.m.b.H. / LEIPZIG

INHALT

„MELOS"

in einer Luxusausgabe
erscheint monatlich einmal im Kunstverlag
Fritz Gurlitt, Berlin W 35

ausschließlich dem Geiste der Persönlichkeit unterliegen! — sodaß es sich für uns nicht um eine Theorie des Für — oder — Wider handelt, sondern darum, ganz die Bedeutung der beiden Einzelfaktoren zu erfassen, die zusammengefaßt immer erst das Gesamtbild „Musikkultur" ergeben.

❖

Der Sinn, den das Wort Melos für uns umschließt, bestimmt auch die Art, wie die Probleme erörtert werden sollen. Jedes Auffinden „innerer Gesetzmäßigkeiten" setzt neben dem Wissen um die Tatsachen eine schöpferische Fähigkeit voraus: Konstatieren und Formulieren. Deshalb werden die Melosblätter ganz auf Aktivität eingestellt sein, ist alle Beibringung von Tatsachenmaterial hier Mittel — niemals aber Ziel. Deshalb kennen wir keine „Kritiken" — wohl aber Monographien, in denen von einem überschauenden Geiste aus der Fülle der konstatierten Erscheinungen Typisches und Wesentliches abgelöst und in Synthesen zu einem Idealtyp zusammengetragen wird. Bei all diesen Dingen werden neben den „Betrachtend"-Wertenden (Kritiker, Ästhetiker) „Ausübend"-Wertende (die Künstler selbst) zum Worte kommen, bei aller Problematik niemals der Untergrund, das rein Musikantische vergessen werden. Es gibt Zeiten, wo alles so in Frage gestellt ist, daß das Problem um des Problems willen wichtig wird, — um so behutsamer müssen alle tieferer Einsicht Fähigen in unserer entscheidenden Wendezeit an die Dinge herangehen, um nie das Band zu diesem Untergrunde selbst zu verlieren.

❖

Die Melosbeilagen werden eine Reihe von unveröffentlichten Dokumenten (Briefe usw.) bedeutender Persönlichkeiten umfassen; die Notenbeilagen beginnen mit einem Zyklus: Typen des modernen Liedes. Im Anhang wird eine Anzeigentafel ausgebaut, die eine fortlaufende Übersicht aller wichtigeren Neuerscheinungen ermöglichen und Manuskriptanzeigen umfassen soll. Hier wollen die Melosblätter eine unbeeinflußte, statistisch-sachliche Widerspiegelung des musikalischen Schaffens der Zeit geben.

Hermann Scherchen.

An Ferruccio Buſoni!

❖

In dankbarem Gedenken an die zwei Jahrzehnte umfaſſende künſtleriſche Arbeit in unſerer Stadt, und in der Überzeugung, daß die Bande nicht zu löſen ſind, welche das muſikaliſche und kulturelle Berlin, wie Deutſchland überhaupt mit Ihnen verknüpfen, bitten wir Sie, hochverehrter Meiſter Buſoni, Ihre ideale, ſelbſtloſe Tätigkeit in unſerer Mitte wieder aufzunehmen.

I. A. der Neuen Muſikgeſellſchaft:
Wolfgang Gurlitt.

I. A. der Redaktion:
Hermann Scherchen.

Der neue Strom

Von Heinz Tiessen

I.

Strom, nicht Strömung. Zukunft, nicht herablassend gewürdigte Sonderbewegung. Um was geht es, um ein Wort mit der Endung „ismus“? Gibt es in der Tonkunst das, was in Dichtung und bildender Kunst man Impressionismus und Expressionismus nennt? Hat recht, wer diese Modeworte mit überlegener Geste verwerfen will? (Oft, im dialektischen Zwiegefecht, wähnt jemand, den anderen widerlegt zu haben, und hat nur seine Äußerungsform, das unvollkommene Auskunftsmittel „Wort“, getroffen, nicht seinen Gedanken selbst.) Weit mehr sind diese Richtungsparolen, als nur Schlagworte für begrenzte Künstlergruppen: alte, ewige, naturnotwendige, grundlegende Eigenschaften des Menschengeistes. Ihre bewußte Einzelbetonung hat neuerdings Schlagworte daraus geschaffen. In dieser Einzelbetonung spiegelt sich der Charakter zuerst der impressionistischen Zeit, danach der expressionistischen. — Welche künstlerischen Fragen beschäftigen heute die Musikwelt? Sind es solche der ideell-schöpferischen Einstellung, das Prinzip des musikalischen Expressionismus? Im geistigen Sinne ist diese Frage die wichtigere. Aber näher und vernehmbarer noch tönt Stimmengewirr von dem Kampfplatze, wo man über handwerkliche Mittel und Grundlagen streitet. Wer macht die elementarsten Einwendungen? Das Ohr. Was begegnet den elementarsten Widerständen? Dinge des Tonmaterials: neue Klangelemente. Nach dem ideellen Schaffensproblem wird darin, zuvörderst, noch nicht gefragt. Was die Kunst der Romantiker an Impressionismus enthält, was Beethoven an Expressionismus, ist überdies (auch ohne diese Bezeichnungen) jedem unbewußt geläufig. Die Klänge als solche sind das unmittelbar Erregende in der Tonwelt der jungen Generation. Man sagt „Kakophonie“, mit dem Stolze dessen, der für das ihm Unverständliche ein beglückend überlegenes (und sehr wenig zutreffendes) Fremdwort gefunden hat. So darf ich zunächst die materiell-handwerklichen Elementarfragen ein wenig beleuchten.

Die Musiktheoretiker unserer verheißungsreichen Werdezeit sind übel dran. In gescheiter Beweisführung versuchen sie es, dem alten System als unwesentliche Grenzmöglichkeiten anzugliedern diejenigen Dinge, die für die schöpferische Empfindung von heute Kern und Wesen sind. Alle Zusammenklänge, die nicht nach dem gesetzlich geschützten Gebrauchsmuster 1—3—5—7 orientiert sind, seien nichts als Gebilde aus Nachbarnoten der eigentlichen rechtschaffenen Drei- oder Vierklangstöne, in die sie denn auch unverzüglich sich aufzulösen die Pflicht hätten, da sie selbst keine bürgerlichen Ehrenrechte besäßen. Als ob Natur — die, entsprechend etwa der Farbenreihe des Sonnenspektrums in der Optik, dem Klangsinne die Urtatsache des Grundtones mit seinen Obertönen als orientierende Grundlage verliehen hat — nicht hinausgegangen wäre über Terz und Septime; als ob Natur nur drei Tönen die Berechtigung eigenen Daseins gegönnt hätte; als ob sie einer kleinen bevorzugten Oberschicht das alleinige Eigentumsrecht am musikalischen Grund und Boden und Kapital und die alleinige Regierungsgewalt für alle Zeiten übertragen hätte. Die sogenannten „Dissonanzen“, die lange Entrechteten, haben nun zum entscheidenden Kampf sich gesammelt. Auf die Barrikaden! Diktatur

des Proletariats! Keine Konsonanz darf mehr der Regierung angehören! (Man versteht den Radikalismus der in ihren Rechten noch nicht Anerkannten.) So fordern's die Dissonanzen, fordert's Schönberg. Nach dessen Meinung „können vielleicht diese etwas leeren Klänge (d. h. die früheren Akkorde) nicht stehen neben jenen vollen, üppigen, während die ausschließliche Verwendung der einen oder der anderen Einheitlichkeit und damit richtige Wirkung sichert". So viel ist klar: ein kompliziertes Dissonanzengebilde kann sich nicht in plötzlicher Harmlosigkeit zu einem einfachen Dreiklange hinwenden; das Gefühl fordert überzeugende Abgestuftheit im Stimmengewebe. Aber „ausschließliche Verwendung der einen oder der andern" — diese Alternative, diese Politik des Klassenhasses vermag ich nicht stichhaltig zu finden. Wer wäre unter uns Jüngsten auf die strahlende Elementarkraft des reinen C-dur-Dreiklangs zu verzichten gewillt? Der Klassenkampf sollte bereits hinter uns liegen, wie auch der Klassengegensatz „Konsonanz-Dissonanz" hinter uns liegt. (Sonst auch für Schönberg; ein kleiner Widerspruch bei ihm.) Das Abstufungsbewußtsein hat das primitive Gegensatzdogma abgelöst. Abgestuft für Gefühl und Praxis waren wohl die „Dissonanzen" unter sich, ebenso die „Konsonanzen" unter sich: Oktave, Quinte, Terz. Die Terz darin fast gleich der Dissonanz, daß sie ungern verdoppelt wird, wie sie einst auch nicht schlußfähig war. Heute hören, fühlen und wissen wir, daß auch beide Gruppen zusammengenommen ohne scharfe Scheidung eine gemeinsame große Stufenreihe bilden; daß mancher mild „dissonierende" Akkord einem „konsonierenden" ähnlicher ist als einem schärfer dissonierenden; und daß man einen schärfer dissonierenden in einen milderen hineinführt mit dem Gefühl der Auflösung. Die fortlaufende graduelle Abstufung (Schönberg folgt dieser allein befriedigenden Richtlinie nicht ganz, obwohl er sie selbst verkündet) hat ihre legitime mathematische Kontrollierbarkeit in dem fortlaufenden Verhältnis der Schwingungszahlen, in denen gleichfalls von gegensätzlichen Gruppen keine Rede sein kann. Welch groteske Komik liegt in der Vorstellung, daß aus der Fülle aller Töne nur drei die volle Daseinsberechtigung besitzen, ein vierter noch bedingt zugelassen wird, alle übrigen aber nur als abhängige Anhängsel (unselbständige Nachbarn der Berechtigten) figurieren mußten! Was legitimierte uns dazu, sechs- oder siebenstimmige Klänge nicht in gleicher Weise zu betrachten wie den Vierklang? Riemann nennt als einzigen Grund dafür, daß man zur Systembildung nicht auch die weiteren Obertöne heranzog: das Ohr! Nun, damit ist für uns die Frage erledigt. Wir sind anderen Sinnes, weil wir andere Sinne haben.

Die Kernfrage der Tonelemente kristallisiert sich zum Problem der „Tonalität". Dieses Zentralisierungsprinzip fußt auf dem Verhältnis des ersten zum zweiten Obertone, von „Tonica" und „Dominante". Auch komplizierteste Harmoniefolgen und kühnste Modulationen in der bisherigen Musik sind im Prinzip zurückführbar auf diese einfache Grundfunktion, die — wie Haken und Öse, wie Spannung und Lösung, wie Frage und Antwort — der Inbegriff der musikalischen Logik ist. Daß in dem Verhältnis Dominante — Tonica der Angelpunkt der Tonalität liegt, hat volle sachliche Berechtigung. Aber auch hier, genau wie in der Konsonanzbestimmung, hat man sehr bald das Rennen aufgegeben. Nur einige nächstverwandte Klänge hat man ausgewählt und als tonalitätbildend zusammengefaßt, alle sonstigen Klangmöglichkeiten aber von diesem Zusammenhange ausgeschlossen. Die weiter entlegenen Tonverbindungen nannte man atonal und entrechtete sie vollständig.

Ein so einengendes Tonalitätsdogma vermochten die Schaffenden praktisch immer weniger in voller Strenge anzuerkennen, je größer ihr Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit und Erweiterung der Klangmöglichkeiten wurde. Seit langem wird, je nach Temperament und Spannweite, bald zaghafter, bald heftiger an dem bisher verriegelten Tore gerüttelt. Jetzt sind wir, scheint's, so weit, daß Unendlichkeit ungehindert einströmen kann, und wir über den bürgerlichen Gartenzaun hinweg freien Horizont gewinnen.

Die Ganztonreihe, dieſer kleine Vorſtoß gegen die Tonalität, iſt kein gleichwertiger Erſatz für Durtonleiter und tonale Kadenzierung. Ihr fehlt das naturgegebene Grundelement der reinen Quinte ſowie der Leitton, mithin die Dominantfunktion. Das aktiv-energetiſche Moment kommt dadurch zu kurz. Unfähig zu plaſtiſch-kräftigen Schritten, bietet die Ganztonreihe nur ein paſſiv-ſenſitives Verſchwimmen und Schweben und bleibt ein (bei Debuſſy ſehr reizvoller) Einzelfall ohne gründende Allgemeinbedeutung.

Die Tonſprache von Richard Strauß hat — ſoweit ſolche Formulierungen eben zutreffen können — zwei Seelen: eine tonale Muſizierſeele und eine zum Atonalen hindrängende, aber nicht ſich vom Tonalen ablöſende Ausdrucksſeele. Dieſe am ſtärkſten in ſeinem ſtärkſten Werke: „Elektra". Die Tonkunſt verdankt Straußens Genius eminente Bereicherungen. Durch Vermittlung beſtimmter ſtofflich-poetiſcher Anregungen ſind neue rhythmiſche, melodiſche, harmoniſche, inſtrumentale Elemente für die muſikaliſche Sprache gewonnen worden, die es zuvor noch nicht gab. (Und ſeinem univerſellen Künſtlergeiſte dankt die Muſik eine erhöhte Freiheit und Beweglichkeit im Ausſtrömen unmittelbaren Lebensgefühles.) Die nachſtraußiſche Tonkunſt fühlt das Bedürfnis, den bei Strauß vorhandenen Dualismus von tonaler Muſizierſeele und zum Atonalen drängender Ausdrucksſeele ſozuſagen durch eine einzige Ausdrucks-Muſizier-Seele zu erſetzen, die in ihrer Stellungnahme zum Tonalitätsproblem unzweideutig den Kurs nach links nimmt. — Zuweilen findet man in Kunſtbetrachtungen den merkwürdigen Gedankengang, daß irgendwelche kühnen Tonverbindungen, Stimmführungen, Klangkombinationen der Tonkunſt als ſolcher nicht eigentlich angehören dürften und nur wohl einmal auf Grund beſonderer außermuſikaliſcher Geſichtspunkte ſtatthaft ſeien!! Daß dieſes kunſtkritiſche Kurioſum gerade ein Lieblingsſatz der neudeutſchen Phraſeologie iſt, die nichts ohne naturaliſtiſche Erklärung gelten läßt, iſt eine verhängnisvolle Folge der falſchen naturaliſtiſchen Auffaſſung der Programm-Muſik: Aufgeben einer muſikaliſchen Stilgeſtaltung zugunſten greifbarer ſtofflicher Verdeutlichungszwecke. —

Schönberg macht der bisher herrſchenden Muſiktheorie den berechtigten Vorwurf, daß ſie nur die erſten drei Obertöne des Tones berückſichtige und ihr Syſtem durch Inzucht der hieraus abgeleiteten Geſetze gründe, anſtatt weiter zu ſuchen und die übrigen Obertöne unterzubringen. Poſitiv jedoch folgt er nicht dieſer ſelbſtgezogenen Richtlinie, ſondern gibt die Beziehungsmöglichkeit auf ein Zentrum völlig preis. Er meint, wer an Tonalität glaube, für den müſſen neue Tonreihen und Klänge von vornherein ausgeſchloſſen ſein, der dürfe nur Elemente verwenden, die ſich der Tonalität willig einfügen; wem die Klänge unſerer Klaſſiker nicht genügen, der müſſe ganz auf ſie verzichten. In dieſer Alternative gibt er den Gewinn wieder preis, den ſeine kritiſche Einſicht gebracht hatte, und verzichtet auf den Ausbau der naturgegebenen tonlichen Verwandtſchaftsbeziehungen. Dieſer Widerſpruch in ihm geht ſo weit, daß er allen Ernſtes den Gedanken eines Quartenſyſtems erörtert, das dem Naturvorbilde ganz aus dem Wege geht, während er das Quint-Terz-Syſtem eben deshalb ablehnt, weil es nicht weitgehend genug das Naturvorbild berückſichtigt! Komponieren können wir Quarten, ſo viel wir wollen; aber ein Syſtem von allgemeiner gründender Bedeutung wird immer von Quinte und Terz ausgehen müſſen, wie die Natur. Das gleiche gilt auch von Buſonis neuen Skalen, die eben kompoſitoriſche Ereigniſſe ſind, nicht ſyſtematiſch-grundlegende. Nur mit einer allumfaſſenden tonlichen Weltordnung auf breiteſter Grundlage kann der Zweck erreicht werden, nicht mit Einzelfällen.

Die bisherige Auslegung des Begriffes „Tonalität" als tonlicher Weltordnung war eine ſo enge, daß ſie heute keine Daſeinsberechtigung mehr beanſpruchen kann. Doch mir erſcheint es weder ſinnvoll noch gewinnbringend, deshalb im Prinzip jede Zentraliſierungsmöglichkeit über Bord zu werfen. Ich halte es nicht für richtig, wenn man die Tonalität (nicht die bisherige, aber allgemein die tonliche Weltordnung) ſchlecht-

hin für überwunden erklärt. Wenn im Reiche der Töne eine Staatsform versagt, so wird man darum doch auch in jeder zukünftigen Verfassung „Funktionäre" und „Betriebsräte" brauchen. Und wenn wir heute die patriarchalisch-monarchische Herrschaft der Dreiklangsdynastie zur Abdankung zwingen, so sind dadurch die (den ersten Grundintervallen zustehenden) Führerfunktionen nicht aus der Welt geschafft. Die neue zentralisierende Verfassung des neuen tonlichen Einheitsstaates muß in einer so weitausgreifenden Weise aufgebaut werden, daß alle, aber auch wirklich alle Klangmöglichkeiten darin „restlos erfaßt" werden können. Nicht die konsonante „Oberschicht", sondern die „ganze Masse des werktätigen Volkes" bilde den Geist dieser Verfassung! Die Existenz eines Klangzentrums, um das sich die Klänge in sinnvoller Schattierung gruppieren, wurzelt in einer Naturtatsache, gegen die wir uns so wenig auflehnen können, wie etwa die Optik gegen die Elementargesetze von Licht und Farbe. Ganz im Sinne dieser Naturtatsache liegt es aber auch, den Radius des Tonreiches unbehindert verlängern zu können, da die Peripherie des Kreises im Unendlichen liegt.

Die an sich grundlegend wichtige Frage der Beibehaltung oder Ausschaltung des temperierten Systems, ohne das unsere bisherige Tonkunst in ihrer Form eine Unmöglichkeit gewesen wäre, ist vorläufig für diese allgemeine Richtlinie noch nicht entscheidend. Entscheidend ist zunächst hier vor allem, daß das theoretische Ohr mit den „Dissonanzen" auf denselben vertrauten Fuß kommt, auf dem es bisher nur mit dem Drei- und Vierklange stand. Einmal spielte ich einem geistig und künstlerisch weitblickenden, doch nicht spezifisch musikalischen Menschen folgenden Akkord vor: C c g c' e' g' b' d" fis" a", und fragte ihn: „Hören Sie das als Konsonanz oder als Dissonanz?" Er erwiderte spontan: „Als Konsonanz." (Anderes, Schärferes empfand er als dissonant.) Man sieht: der nicht durch die theoretischen Dogmen der Dreiklangsschule eingeschnürte Sinn vermag mehr und richtiger aufzufassen! Dieser mit starker Anlehnung an die Obertonreihe angeschlagene Akkord hat eben aus der Natur der Akustik heraus in sich diese Einheit und Zusammengehörigkeit, die — ebenso natürlich — sich sofort verändert, wenn wir etwa das tiefste C fortlassen. Tonalität als Prinzip der Beziehungen ist nicht überwunden. Nur muß ihr wahrer, kernhafter Sinn von seiner bisherigen nur historisch-genetisch*) gerechtfertigten, sachlich nicht mehr stichhaltigen Ausdeutung getrennt werden. Was mir unter einer Tonalität der Zukunft ungefähr vorschwebt (die geringfügige Ausdehnung, die man heute unter dem noch ganz starren Übergangskompromiß der „erweiterten" Tonalität versteht, zählt im Prinzip gar nicht), ist eine radikale Art von gesamter tonlicher Weltordnung, von der nichts, aber auch nichts durch ein Gitter ausgesperrt bleiben kann, die vielmehr Alles, jede Intervallverbindung von beliebiger Mehrstimmigkeit in abgestuften Beziehungen in sich zu begreifen vermag. Eine tonliche Weltordnung müßte das sein, die den Streit für und wider die Tonalität wesenlos macht, weil sie sowohl für die Ausdrucksmittel gelten würde, die in der engsten Umgebung des Zentrums liegen, wie auch für diejenigen, die in die äußersten Grenzbezirke zu phantastischen Klangbildern mit vielstimmigen Tonkomplexen entschweben, um später, wie an einem heimlichen Ariadnefaden, wieder den Weg aus dem Labyrinth zum Ausgange zurückzufinden, sobald ein Bedürfnis dazu vorliegt. Lange Zeit war die Musik, in der das Ohr badete, vergleichbar einem sicheren Bassin für Nichtschwimmer, man blieb an der Leine, konnte sich vom festen Lande nicht entfernen. Der Schwimmer aber darf sich dem offenen Wasser anvertrauen, er darf, nein er **muß** sich in das (so gern metaphorisch verpönte) „Uferlose" wagen.

Die Aufgabe, Theoretisches auszubauen, fällt jedoch dem Wissenschaftler zu. Der Künstler kann nur Richtlinien erfühlen. Darum spricht es auch eher für als gegen den genialen Schöpfer der „Kammer-Sinfonie", wenn er als Theoretiker nur anregend, nicht gestaltend wirkt.

(Fortsetzung folgt)

*) (mithin auf der jeweiligen menschlichen Auffassungsgabe basierenden)

Arnold Schönberg

Von Hermann Scherchen

Bei Wertungen von künstlerischen Erscheinungen sind zwei Fragestellungen e
scheidend: 1. Wie stark ist die Besessenheit des Künstlers von der Materie seiner Ku
und 2. Welcher Art ist die menschliche Potenz, die als Ton, Wort, Farbe spricht.

München, Wörthstr. 20 I
15. III. 03

Sehr geehrter Herr!

Mit ganz besonderer Freude habe ich in der eben erschienenen No. 11 Ihrer geschätzten Allgemeinen Musikzeitung den Bericht des Herrn Dr. H. Leichtentritt über den Liederabend vom 2. März [illegible]! Bitte, haben Sie die Freundlichkeit Herrn Dr. H. Leichtentritt meinen verbindlichsten Dank übermitteln zu wollen! Gerade weil in Ihrer hochangesehenen Musikzeitung erschienen, ist für mich die Kritik doppelt wertvoller – besonders [illegible] meiner Meinung die jetzige Berliner Tageskritik gegen mich einen [illegible] angeschlagen hat, der nicht gerade den Künstler „[illegible]“ verdient! Ich leugne es keineswegs, daß

sein: Was er empfindet, w
irter Krüppel, nur Ohr, n
veisen des Menschen, wird e

er Künstlertum —: der Me
twendiger Ausdruck ist. Da
ensein“ in Melodie und Fo
enherzens, sind wir das W

besessen gewesen wie Arn
o elementar, daß sein Scha
Lösung neue Kräfte entbin

„Pelleas und Melisande“.
agnersche Kunstwerk, die
Richard Strauß'. Währerd
ungenschaften des Wagnersc
ind das „Programm“ benu
igen neue Geschmeidigkeit
enkette in „Don Quichotte“ u
lie gegebenen Kräfte in ne
„Pelleas und Melisande“
n Materialtriebkräften.
Orchesterklang dieses Wer
und dafür liegt darin, daß
nbergs und Regers Wege
— bis auf Ausnahmen —
sfolgen zu Grunde behält
„Pelleas und Melisande“
Akkordanordnung hinaus
trotz der beginnenden Se
egungen von Akkordbestand

Schönbergs im gegenwärt
berhaupt.
e; die riesenhaften Schöpfur
ihres verdämmernden Ta
ialität, ist ausgeschöpft, gew
zusammenfassenden Meistern wie Strauß noch ein letztes seltsames Erglühen der Elem
entbindet sie zugleich aber auch. So erleben eigenschöpferische Menschen vom Mat

überwunden erklärt. Wenn im Reiche der Töne eine Staatsform versagt, so wird
rum doch auch in jeder zukünftigen Verfassung „Funktionäre" und „Betriebsräte"
n. Und wenn wir heute die „patriarchalisch-monarchische Herrschaft der Dreiklangs-
zur Abdankung zwingen, so sind dadurch die (den ersten Grundintervallen zu-
en) Führerfunktionen nicht aus der Welt geschafft. Die neue zentralisierende
ng des neuen tonlichen Einheitsstaates muß in einer so weitausgreifenden Weise
ut werden, daß alle, aber auch wirklich alle Klangmöglichkeiten darin „restlos
werden können. Nicht
rktätigen Volkes" bilde
ns, um das sich die Klän
tsache, gegen die wir ur
mentargesetze von Licht
auch, den Radius des
erie des Kreises im Une
e an sich grundlegend
erten Systems, ohne d
keit gewesen wäre, ist
nd. Entscheidend ist zur
anzen" auf denselben ve
nd Vierklange stand. Ein
cht spezifisch musikalischer
gte ihn: „Hören Sie das a
onsonanz." (Anderes, Sc
die theoretischen Dogme
htiger aufzufassen! Di
gene Akkord hat eben
sammengehörigkeit, die
s tiefste C fortlassen. To
ß ihr wahrer, kernhafte
tigten, sachlich nicht me
iner Tonalität der Zuku
heute unter dem noc
t versteht, zählt im Pri
Weltordnung, von der nic
ie vielmehr Alles, jede
ften Beziehungen in sich
, die den Streit für und
sdrucksmittel gelten wür
ch für diejenigen, die
mit vielstimmigen Tonk
riadnefaden, wieder de
ein Bedürfnis dazu vor
hbar einem sicheren Ba
festen Lande nicht entfer
en, er darf, nein er muß
e Aufgabe, Theoretisches a
r Richtlinien erfühlen. Da
ammer-Sinfonie", wenn

[illegible]

(Fortsetzung folgt)

mithin auf der jeweiligen menschlichen Auffassungsgabe basierenden)

Arnold Schönberg

Von Hermann Scherchen

Bei Wertungen von künstlerischen Erscheinungen sind zwei Fragestellung scheidend: 1. Wie stark ist die Besessenheit des Künstlers von der Materie sein und 2. Welcher Art ist die menschliche Potenz, die als Ton, Wort, Farbe spricht.

sein: Was er empfind
irter Krüppel, nur O
veisen des Menschen, w

er Künstlertum —: der
twendiger Ausdruck is
ensein" in Melodie un
enherzens, sind wir d

: besessen gewesen wie
o elementar, daß sein
Lösung neue Kräfte e

„Pelleas und Melisand
agnersche Kunstwerk,
Richard Strauß'. Währ
ungenschaften des Wag
und das „Programm"
ngen neue Geschmeidig
ienkette in „Don Quichot
die gegebenen Kräfte i
r „Pelleas und Melisand
n Materialtriebkräften.
Orchesterklang dieses
und dafür liegt darin,
inbergs und Regers W
: — bis auf Ausnahmen
gsfolgen zu Grunde bel
„Pelleas und Melisan
Akkordanordnung hin
trotz der beginnenden
egungen von Akkordbe

g Schönbergs im gegen
überhaupt.

le; die riesenhaften Schö
ihres verdämmernden
nalität, ist ausgeschöpft,
zusammenfassenden Meistern wie Strauß noch ein letztes seltsames Erglühen der E
entbindet sie zugleich aber auch. So erleben eigenschöpferische Menschen vom

her Einwirkungen von unerhörter Kraft, deren Fassungen im Werk dem Außenstehenden zunächst nur Zersetzung bedeuten können.

Wie nennt doch Zarathustra den Schaffenden: den „Brecher, Zerbrecher" bestehender Werte. Und leicht wandelt sich das Wort zum dritten, „Verbrecher", wenn der Betrachtende, der neues Positives nie begreift, eben nur „Zerstörung" findet, sein Gewohntes gelöst, in neuer, unerhörter Perspektive schaut.

Keiner ist so elend wie der Vorauslebende, der Vorweggestaltende zukünftiger Werte. Ist er vom Dämon seiner Materie besessen wie Schönberg, daß ihre Triebkräfte ihn rastlos treiben und in der kurzen Spanne eines Schaffens ganz auswirken wollen, so wächst seine Schöpfereinsamkeit ins Unermeßliche.

❖

Von der oben gezeigten Lockerung zwischen Kontrapunktmelodie und Harmoniegerüst führt Schönbergs Weg in den Quartetten und der Kammersymphonie zur vollen Ausbildung des linear-kontrapunktischen Stils, in Werken, wo Linie-Individualität selbstherrlich gegen Linie läuft, das Harmonische zum Sekundären wird.

Das macht ein neues Höhren nötig, zu dem der Pelleas-Stil nur den Übergang bildet: das Hören in die Länge, in den Verlauf von Melodie und Einzelstimme; Baß, als Harmoniegrund, gibt es nicht mehr, und die wirkenden Kräfte gelangen zu vollem Ausdruck nur, wenn die Darstellung das Nebeneinander von Melodie-Individualitäten in der Zeit bewußt widergibt.

Waren Harmonie und Harmonie-Melodie in jener Bindung des Tonalen zu Sklaven geworden, das eine vom anderen abhängig und beider Eigenart in dieser Art Stilisierung geschwächt, so bedeutet Schönbergs Schaffen zunächst die Befreiung jener Elemente; dann aber blüht aus seiner Kunst eine neue Eigenschaft des Materials hervor und kommt als drittes Element zu den bisherigen beiden hinzu: das Element des auf sich gestellten Klanges. Der Klang als solcher gebiert Formen, wird schöpferische Kraft; nicht mehr nur als Erscheinung an Harmonie und Melodie — als primäres, von sich aus zu Gestaltung führendes Element tritt er hinzu und reißt die Vorherrschaft an sich. So entstehen Schöpfungen wie das 5. der Orchesterstücke op. 15 und die 21 Lieder des „Pierrot lunaire".

❖

Den Nahestehenden blendet die Nähe, Zersetzen und Umgestalten scheint Zerstörung; unser Positives wurzelt in Bekannt-Gewohntem — wie könnten wir anders als mißverstehen, als uns und unsere Schwerfälligkeit verteidigen, unser Beharren in der Zeit gegen den Einsam-Zeitlosen.

Den Einsam-Zeitlosen, den Bürger von Schopenhauers „Republik" der die Jahrhunderte überleuchtenden Einzelnen. Wie sie, glüht seine Seele von Wirklichkeiten ferner Menschheit, wie sie hat er kein Echo in der Zeit, spricht seine Höhe nur anderen Höhen.

Was ihn einzig macht, auch hier noch scheidet von den Brüdern, ist sein hohes, glühendes Ethos, seine verzehrende Begeisterung.

„Reinster der Reinen" — so sprechen die Töne, tritt der Mensch Arnold Schönberg hinter dem Musiker hervor. Ein Notwendiger, Entscheidender, in Zukünfte Weisender — seiner Kunst dienen ist der Musik selber dienen, sein Formen und Gestalten fassen, die Musik selbst belauschen.

❖

Wir kehren zu unserer Ausgangsfragestellung zurück und bejahen:

Schönberg ist von seiner Materie besessen wie wenige, ist so ganz Musiker, daß die Bewegungen seiner Materie wie in dieser selbst in ihm wirken.

Und ist von höchster Menschheitspotenz; sein reines Glühen verbrennt den Unrein-Nahenden, wandelt alles ihm Nahekommende zu sich hinauf.

Musikalische Perspektiven

Von Oscar Bie

I. Oper

In dieser Zeitschrift, die nicht eine Sammlung zufälliger Aufsätze sein soll, sondern bestrebt ist, auf eine gewisse systematische Art und vor einem sehr weiten Horizont unserer Kunst neue Wege zu eröffnen, wird unter den musikalischen Angelegenheiten in einer besonderen und periodischen Weise von jenen Gattungen zu reden sein, die über den absoluten Ton hinaus die Beziehung zum Wort und zum bewegten Körper pflegen. Es handelt sich um die Mischgattungen, die scheinbar eine Vereinigung mehrerer Künste bedeuten, in Wirklichkeit aber nur ihren Streit darstellen. Es ist klar, daß diese Gattungen beweglicher und problematischer sind, als das absolute Kunstwerk. Sie sind einem dauernden Wettkampf ihrer Elemente unterworfen, der ihr Schwergewicht stetig verändert, und sind außerdem durch die Brücke des Wortes und Körpers zur Umwelt einer ständigen Beeinflussung hingegeben, die von der Kunst und Kultur, von der Mode und dem Stil draußen auf sie ausgeübt wird. An ihnen ist das kulturelle Leben der Musik besonders deutlich abzulesen, und die Probleme der Zukunft treten in einer sehr lebendigen Deutlichkeit und Durchsichtigkeit vor unseren Geist.

Die Oper ist von diesen Mischgattungen die verwickeltste. So wenig sie ein Gesamtkunstwerk ist, wie Wagner philosophierte und moralisierte, so sehr ist sie ein Schlachtfeld sämtlicher in ihr zusammengespannten Künste, Wort, Ton, Mimik, Gesang, Orchester, Bühnenmusik, Dekoration, Architektur, Gesellschaft. Wir befinden uns seit langer Zeit in einer Tretmühle dieser Gattung. Sie gilt als etwas selbstverständliches. Passende Texte werden gedichtet, passende Musik wird darüber gebreitet. Hunderte solcher Zwittergeschöpfe werden durch die Jahre fabriziert, besser oder schlechter, genialer oder traditioneller, aber niemand steht einen Augenblick still und überlegt sich, ob der Lohn der Mühe würdig ist. Bisweilen versteht man den Inhalt überhaupt nicht, die Worte fast nie und in der ungeheuren Anhäufung von Noten geht das wahre musikalische Interesse unter. Die Sänger unter sich und im Kampf mit dem Orchester ringen mitleidslos um den Triumph. Sie sind glücklich, wenn ein Effekt sie rettet. Für den Rest bleibt eine kleine musikalische Gemeinde, die den künstlerischen Wert beurteilt. Der Erfolg beim Volk beruht schließlich immer auf irgend einem Mißverständnis. Es soll nicht geleugnet werden, daß es eine große musikdramatische Kunst gibt, sehr eigener Natur, die aus der Verbindung von Handlung, Wort und Ton ihre Wirkungen erzielt, aber von dem Werk, das der Komponist in die Partitur geschrieben hat, gelangt nur etwa ein Zehntel zum Verständnis. Hier muß irgend ein Manko liegen. Hier arbeitet eine Überlieferung, die sich nicht mehr kontrolliert. In Wahrheit: der große Reiz, der in der Unlösbarkeit des Problems liegt, verwickelt es immer mehr, und statt daß die

Schwierigkeit hemmt und zur Beſinnung bringt, wird ſie aus Angſt vor einem Mangel an Kraft und Phantaſie gehäuft. Ich glaube, daß ich weniger den Komponiſten von heut, als den Hörern und Beurteilern aus dem Herzen rede. Bisweilen, wenn ich in einer ſolchen dicken modernen Oper ſitze, fällt plötzlich die Zunft von mir ab und ich ſehe mich vor einem Organismus, der krampfhaft um Schönheiten ſich bemüht, die er ſelbſt wieder erſticken muß. Dann ſchlage ich die Hände zuſammen und ſchreie nach einer Erlöſung.

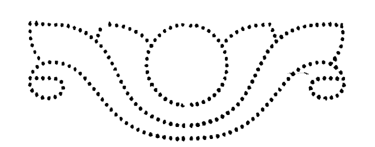
Wir wollen einen Blick zurückwerfen. Es gab Zeiten, in denen die Oper nicht ſo war, in denen die Paradoxie ihres Weſens durch die Paradoxie ihrer Aufmachung überwunden wurde. Roſſini iſt der Gott dieſes Reiches. Ich ſpreche nicht von der Erfindung, ſondern von der Gattung. Mozart trat nahe an das Problem heran. Wagner traf mitten hinein. Aber Roſſini ſchrieb für die Freiheit des Geſanges auf der Grundlage einer leichten Handlung. Die Herrſchaft des Geſanges und die Herrſchaft des Orcheſters, das Bekenntnis zum Stil und das Bekenntnis zur Logik wechſeln einander ab, hier wie in jeder Kunſt. Ganz rein war der Schnitt niemals. Roſſini ſchreibt noch ein Drama mit Muſik, und Wagner ſchreibt eine Muſik mit Drama. Wagner ſchreibt Symphonien, an denen die Bühne beteiligt iſt. Er ſteigert das Beethovenſche Thema zum muſikdramatiſchen Leitmotiv. Es war die Reaktion auf Italien. Italien und Deutſchland pendeln. Dort führt der Geſang, hier das Orcheſter. Die Folgen ſind merkwürdig. Auf der einen Seite entzieht Debuſſy ſowohl dem Geſang, wie dem Orcheſter das Blut; oben pſalmodiert er, unten illuſtriert er. Auf der anderen Seite beginnt Italien den Einfluß der deutſchen Muſik aufzunehmen und beſchwert den Geſang, ohne ihm ganz die Flügel zu ſchneiden, und beſchwert das Orcheſter, ohne es zur Symphonie zu machen. Es tritt ein Chaos ein. Die moderne Oper befindet ſich in einem unleidlichen Zuſtande der Unentſchiedenheit. Sie hat die Weltanſchauung verloren. Die alte Buffo-Oper, die Opera comique, die deutſche Romantik, Wagner, alle hatten einen feſten Kreis von Muſikkultur und Opernſyſtem. Heut geht alles durcheinander und findet ſich alles nebeneinander. Manche ſtreben den Geſang an, ohne es zu können. Andere wollen die Melodie pflegen, ohne dabei etwas anderes zu ſchaffen, als Epigonentum. Pfitzner folgt den Spuren der Romantik, D'Albert treibt italieniſches Theater, Schreker verſucht den Klang zu materialiſieren und Strauß in der „Ariadne" ſammelt eine Galerie ſämtlicher bisher dagewesener Opernformen. Fragt man die Komponiſten aufs Gewiſſen, wonach ihre Sehnſucht ſteht, ſo wird der kleinere Teil antworten: nach dem ſymphoniſchen Klang; der größere wird antworten: nach der Erneuerung des Geſanges. Wir befinden uns auf dem Punkte der Abkehr von der Symphonie, der Reaktion in der Kehle des Sängers, der Abkehr ſowohl vom Wagnerſchen Realismus, als von der Debuſſyſchen Logik, überhaupt von jeder Intellektualität zur Expreſſion des Menſchen in der Materie, das iſt hier im reinen, unbeſchwerten, ſelbſtherrlichen Geſang.

Ich möchte einmal wagen, den Pendel ganz nach einer Seite zu ſchieben. Nicht ein bischen Geſang, der im Orcheſter untertaucht, nicht ein bischen Orcheſter, das den Geſang begleitet, ſondern nach der Zukunftsſeite, alſo nach der Geſangsſeite, eine völlige Befreiung. Was ich hier ſage, iſt noch nicht auszuführen, aber es iſt gut, ſich einmal ein radikales Ideal aufzuſtellen, nach dem man hinſtrebt. Ich träume mir eine Handlung aus Geſang. Wie weit eine wirkliche Handlung dazu nötig iſt, weiß ich nicht; ich weiß auch nicht, ob man Text dazu braucht. Ich will mich einmal bloß an den Geſang halten und ihn bis zum letzten Extrem durchdenken. Jetzt höre ich eine männliche und eine weibliche Stimme ein Duett aufführen, das Liebe bedeutet. Ich höre die Liebe aus den Linien und Rhythmen der Stimmen. Sie ſind nicht gebunden an Worte, ſie haben ſich nicht mit den Problemen der Deklamation zu befaſſen, ſie ſind vollkommen frei und können ſich geſanglich ergehen, wie es die Entwicklung ihrer Leidenſchaft erfordert. Ich

höre ein andermal einen Streit dreier Stimmen oder ein gemeinsames Versinken in ein gleiches Schicksal. Ich höre den rauschenden Triumph eines Solos und ich höre Chöre, die zustimmend oder warnend, sich nur musikalisch aufbauen. Ich führe mir dies absolute Gesangsbild bis in seine kühnsten Möglichkeiten durch, und wenn ich weitergehe, verbinde ich es mit einer Instrumentalmusik, die es hebt, sowie sie von ihm gehoben wird. Begleitung, wo es Begleitung ist, Symphonie, wo es Symphonie ist. Polyphonie mit der Stimme, wo es musikalisch sich ergibt. Das reine tonliche Bild steht über allem. Es hält die Handlungen in sich selbst und überträgt sie auf das Auge durch eine rhythmische Gestaltung des Kostümes, der Bewegung und des Lichtes, wie sie die modernste Technik und Phantasie ausgebildet hat. Eine gesungene Pantomime das zu nennen, wäre zu wenig. Ich nenne es Gesangsbild. Das Musikalische und besonders das Stimmliche bedingt den Charakter und die Gattung. Ich könnte mir denken, daß eine Aufführung mit diesen Mitteln einen restlosen Eindruck hinterläßt, weil hier endlich die Emanzipation des Gesanges ohne jeden Widerstand erreicht ist und weil der Gesang doch wieder nicht als losgelöste Materie in der Luft schwebt, sondern an einen sinnlichen Vorgang und an eine sichtbare Darstellung durch seine Träger gebunden ist. Wie im expressionistischen Drama die begriffliche Entfaltung einer Idee nicht mehr durch eine realistische Handlung vermittelt wird, sondern wir sie an der Erscheinung des Körpers und dem Rhythmus der Gruppe, die die Träger der Idee sind, ablesen, so hören wir hier Empfindung und Wandlung an einem sichtbar gewordenen Gesang ab. Könnte man je diesen Versuch machen und fänden wir ein Genie, das ihn erfüllt, so würde die alte Oper von uns abfallen, als hätten wir einen Schreckenstraum gehabt. In Paris wurde einmal Rimsky-Korsakoffs „Goldener Hahn" so gegeben, daß das russische Ballett das Stück mimte, während ringsherum die sitzenden Sänger es sangen. Das war schließlich nur eine Pantomime mit Gesangsbegleitung. Ich aber möchte den Sängern ihre törichten und schauspielerischen Worte aus dem Munde nehmen und sie in die Leiber der Tänzer stecken. Dann wäre es ungefähr erreicht. Es ist nicht wahr, daß ich hier statt der alten Opernkombinationen eine neue mache, zwischen Tanz und Gesang. Ich will das Wort, die Realität, die Bindung an den Text loswerden. Ich will dem Gesang alles geben. Sogar die Darstellung. Man frage dies Ideal eine Zeitlang in sich, es wird helfen und klar machen. Es wird zeigen, daß es aus dem gesamten Geist der modernen Kunst gewonnen ist. Ich könnte ja sagen, sie sollen lateinisch singen; noch nie hat Musik dadurch verloren, daß deutscher Text nicht verstanden wird. Schreckt vor nichts zurück, erfindet Vokale und Konsonanten, die dem Mund etwas zu tun geben, während er singt. Eine Sprache, rein aus Laut und Klang gebildet. Und Laut und Klang können gesungen die Seele vielleicht eher zum Ausdruck bringen, als unsere gedankenbeschwerten Worte. Heiahei, hojotoho — Wagner hat es geahnt. Der Tristantext ist fast auf dem Wege dazu. Unsere letzte Dichtung macht es schon leichter. Es geht, es geht!

Bevor unsere Oper wurde, ehe der Realismus und der Individualismus der italienischen Renaissance sie schuf (denn sie ist erst dreihundert Jahre alt), gab es andere Möglichkeiten, die unterbrochen wurden. Vor allem die Madrigaloper. Im „Amfiparnasso" des Orazio Vecchi singen fünfstimmige Chöre eine Handlung mit Szenen von Liebe und Eifersucht, Szenen zwischen Herr und Diener, Herr und Kurtisane, Klagen der Liebenden, Parodien, Dialekte, Szenen von Juden, die den Sabbath feiern in sehr merkwürdiger Sprache — was hätte daraus werden können! Übrigens wurde diese Oper damals ebenso pantomimisch (gesanglich begleitet) gegeben, wie der Coq d'or. Die Handlung ist von ihrem Realismus befreit, sie stilisiert sich in Chansons, die noch zusammengesetzt werden. Einen Schritt weiter und man überträgt sie ganz in eine absolute Gesangswelt, noch einen Schritt weiter und man braucht kaum mehr die Worte. Moderne Musiker, denen ich das erzähle, sind einen Augenblick starr. In ihnen keimt der Gedanke neuer

Wege, die doch halb die alten ſind. Und ſo ſehr ich weiß, daß ſolche Pläne noch nicht praktiſch ſind, ſo ſehr ſehe ich doch in der Geſchichte Vorbereitungen zu dieſer Befreiung, die wir allmählich erſt wieder verſtanden haben. Die Koloratur iſt die Mutter meiner Wünſche. Sie wuchs aus der Bedrängnis des Realismus, wie eine Blume hervor und ſchwelgte im Sonnenſchein ihrer geſanglichen Erlöſung. Genau wie eine frühere Zeit ſie als Feindin der Logik verachtete, bete ich ſie als Retterin der Stimme an. Hört, wie ſie ſich vom Worte loslöſt, frei in die Lüfte ſchwebt und nur den Geſetzen ihrer beflügelten Schönheit folgt, die ſelbſt in der Technik Poeſie wird. Wieviel Koloratur hören wir in alten Opern, auch wo ſcheinbar das Wort noch herunterzieht. Denkt Euch das Quartett aus dem Fidelio ohne ſeine kitſchigen Worte. Die Stimmen folgen ihrer Form und ihrer Natur. Die Wehmut eines hängenden Schickſals ſenkt ſich hernieder. Das iſt alles, und alles iſt Muſik, und Muſik menſchlicher Lippen. Ich möchte Euch Stücke aus dem Triſtan vorführen ohne Worte, wie ich den Triſtan ſpielen möchte, ohne Bühne. Er wird noch reiner ſein. Es genügt nicht die Koloratur und den Geſang an ſich, als Inſtrument oder als Stilmittel zu benutzen. Rigolettos Sturmgeiſter oder die Sirenen Debuſſys benutzen den Chor als Inſtrument. Zerbinetta benutzt die Koloratur als Stilmittel, aber doch ſchon mehr als Ausdruck ihrer ſchweifenden Perſönlichkeit. Noch wenden ſich moderne Koloraturfiguren konzertmäßig an das Publikum. Sie entſchuldigen ihre Extravaganz mit einem Stilknicks, aber wir wollen den abſoluten Geſang nicht von der Bühne ins Konzert hinüberſpielen und vom Konzert auf die Bühne hinübergeſtatten, ſondern wir wollen ihm auf der Bühne innerhalb der Bühnengeſetze ſein großes Recht wiedergeben. Um ein Recht zu erreichen, muß man eine Revolution predigen. Wir wollen daran arbeiten. Hier iſt eine erſte Skizze.



Der Weg zum modernen Pianiſten.

Von Adolf Weißmann.

Virtuoſität iſt die große Lebensſpenderin der Muſik. Ohne die Luſt an der Fertigkeit, die ſich der Freude am Klang paart, verdorrt ſie.

Die moderne Muſik, die nach letzter Zuſammenpreſſung des Ausdrucks ſtrebt, haßt die Kunſt als Spiel: ſie wendet ſich alſo von rechts wegen gegen die Virtuoſität. Und in Schönbergs Klavierſtücken op. 11 ſpricht ſie ihre Ablehnung alles Spielerischen ſo aus, daß das Inſtrument verachtet und für eine Abſtraktion benutzt wird.

Gehen wir auf dieſem Wege weiter, ſo würde dies das Ende des Klavierſpiels überhaupt bedeuten. Ohnedies darf man wohl von einer Kriſe im Leben des Klaviers ſprechen, für das es immer wieder nur eine Rettung geben kann —: ſchöpferische Virtuoſität.

❧

Man bedenke: jene außerordentliche Entfaltung des Inſtruments, die mit Mozart begann, mußte notwendig ſehr bald zu einem Kräfteverbrauch führen. In dem kaum erſt ins Daſein getretenen Konzert hat verführeriſche Einſtimmigkeit der Geige, die Melodie und Ornament vollendet und im Wettbewerb mit der menſchlichen Stimme ausſpricht, die Herrſchaft über alle Orcheſterinſtrumente, die jetzt Technik und Klang wunderbar entwickeln. Der Virtuoſe Mozart fühlt ſeine Finger von der leichten Spielart der neuen Wiener Flügel beſchwingt, überträgt die Singkoloratur auf die Taſten und wird der Begründer der Klavierpaſſage großen Stils.

❧

Welche Erfolgsmöglichkeiten ſind nun da? Gewiß nicht nur die der Eleganz des Klavierſpiels. Denn zu gleicher Zeit hat die Kunſt, auf dem Klavier zu ſingen, einen Schritt vorwärts getan. Mozarts Adagioſpiel iſt das Entzücken ſeiner Zeitgenoſſen. Aber der Geſang des Klaviers ſcheitert an ſeinem Weſen. Er bedarf unbedingt des harmoniſchen Unterbaus, um akuſtiſche Täuſchung zu werden. Aber gerade der Kampf mit dem Mechanismus, der den mählig anſchwellenden Ton verſagt, reizt von jeher den ſchöpferiſchen Muſiker. In der Kreuzung von Mehrſtimmigkeit, die dem Weſen des Klaviers verknüpft iſt und Grundlage der Sonatenarchitektur iſt, mit dem Geſang, der nicht zur völligen Tat werden kann, liegen die ſtärkſten Anreize für die ſchöpferiſche Phantaſie. Freilich auch in der Bewältigung der techniſchen Schwierigkeit, die eine Luſt am Techniſchen erzeugt.

❧

Ich ſpreche nicht von den Klavierpädagogen wie Czerny und Clementi, die dem Werk der ſchöpferiſchen Naturen den Antrieb zum Ordnen entnehmen, ſondern von den Meiſtern, die Antriebe geben.

Da fährt Beethoven und ſeine Sonate in die Pianiſtik hinein. Sie überrennt die Entwicklung des Klavierbaus. Zum erſten Mal wird ein Kampf zwiſchen einer tiefleidenſchaftlichen, dämoniſchen Natur und dem Mechanismus eines Inſtrumentes ausgefochten, der ſchließlich mit der Niederlage des Klaviers endet. Der Schaffende Beethoven erlebt alle Reize, die das Taſteninſtrument dem ſchöpferiſchen Menſchen bietet; nur erlebt er ſie viel intenſiver. Man weiß und kann es an ſeinen Klavierwerken nachprüfen, wie ſtark ihn das rein Spieleriſche lockte. Die Kadenz, die es zur Entfaltung bringt, liegt ihm am Herzen. Aber ſein Eigenweſen, in dem Brutalität und Innigkeit ſich miſchten, erbittert die Kämpfe zwiſchen Mehrſtimmigkeit und Geſang. Das Klavier iſt ſeiner Kraft nicht gewachſen. Seinem ſchürfenden Innern ſetzt der Ton heftige Widerſtände entgegen. Sein Rhythmus gibt Akzente, die der gleichmäßigen Schönheit des landläufigen Klavierſpiels zuwider ſind. Seine Mehrſtimmigkeit wühlt in den tiefen, dicken Lagen des Klaviers. Alles drängt zum orcheſtralen Spiel. Aber ſeine Zeit iſt noch nicht gekommen. So wird Beethoven das Orcheſter Befreiung von dem Albdruck, den ſein ſchöpferiſcher Klangſinn am Klavier erlebt. Die große Fuge der Hammerklavierſonate etwa zeigt, zu welchen Kriſen der

Klavierstil gelangen kann. Man gebe nicht der Taubheit Beethovens Schuld daran. Denn der Variationenteil des op. 111 zeigt uns eine Lust am harfenartigen Wohlklang und eine Freude an der Koloratur, die dem letzten Beethoven zu widersprechen scheint.

Beethovens mittlere und letzte Sonaten, jenseits der Heerstraße entstanden, harren eines anderen Instruments und eines neuen Klavierspiels.

❧

Indes regt Mozarts Passage die Finger an. Die Singkoloratur treibt unschöpferische Spieler, die den Kampf der Innerlichkeit mit dem Mechanismus des Instruments nicht kennen, immer weiter. In Hummel wird die Passage schöpferisch.

Der große Augenblick ist da, wo jemand die Seele des Klaviers sucht, um es zur Vollendung zu führen. Selbstbeschränkung einer schwärmerischen Natur, unerhörte Einseitigkeit nur kann es vollbringen. Ein Mensch, der die Stimme belauscht und doch in Fernen schweift, die ihr unreichbar sind, singt und träumt an den Tasten. Seine physische Schwäche weist ihn auf das Klavier, das nur Klavier bleiben will. Er kann nicht brutal sein, nicht Grenzen überschreiten. Im Kampf zwischen Mehrstimmigkeit und Gesang entscheidet das klangschöpferische Ohr. Polyphonie, die des Wohlklangs nicht achtet, darf es nicht geben. Der Timbre der verschiedenen Lagen wird erhorcht. Die Polyphonie hat sich den Ergebnissen zu fügen. Sie ist accordlich gerichtet, erhält aber ihr Eigenwesen durch den träumenden Schaffenden. In ihm ist Lust an der Koloratur, von Hummel befruchtet, aber Rasse, Volkstum lenken das Ohr, das die Finger leitet, eine neue Technik bildet ein neues Fingergefühl, das nun wieder auf das Ohr zurückwirkt und neue Klangwunder hervorruft.

Wir stehen am Wendepunkt des Klavierspiels. Chopins Spiel ist Kammermusik der Romantik. Der Konzertvirtuose hat es ungefährdet dem großen Raum zu gewinnen.

❧

Was ist seitdem geschehen? Die Anpassung dieser romantischen Klavieristik an den großen Raum vollzieht Liszt, der erste moderne Pianist. Mit gutem Bedacht habe ich den Umweg zu ihm gemacht. Denn hier faßt ja ein schöpferischer Mensch alle vergangenen Eroberungen des Klavierspiels zusammen, um die bisher stärkste Wirkung zu erzielen. Ein Romantiker will dramatisch wirken. Was Beethoven für das Virtuosentum geahnt, aber als anders gerichteter, innerlich zerrissener Schaffender nicht durchgeführt hat, wird Vollendung: das Klavier gibt den Abdruck des Orchesters. Beethoven, dem Bach'sche Mehrstimmigkeit im Blut liegt, war zu tief gedrungen, um sich durch Rücksichten auf den Klang hemmen zu lassen. Die zauberhafte Einseitigkeit Chopins erst hat dem Titanenhaften, dem wahrhaft orchestralen Spiel den Weg gebahnt. Im Romantiker Liszt bleibt im Streitfall Homophonie Siegerin gegen die Polyphonie. Aber wie die Dynamik alle Stärkegrade durchläuft, steigert sich die Spannweite der Hand. Mozart, Hummel, Chopin summieren sich in der Koloratur, die von dem dämonischen Paganini rücksichtslose Kühnheit nimmt. Die beiden Hände arbeiten für und gegeneinander im Dienste des Vollklangs. Farbensinn und Rhythmus des Zigeuners und des Romantikers werden schöpferisch.

Von der Höhe des dramatischen Romantikers wird alle frühere Musik beleuchtet und die Partitur dem Klavier so gewonnen, daß ihre Uebertragung Eigenleben hat. Denn was in den Tasten aufgefangen wird, erhält von einem klangschöpferischen, dem Auge verbündeten Ohr abgestufte, charaktervolle Spiegelung. Die Paraphrase großen Stils, die alles Zugkräftige und vieles Unbekannte, aber Wertvolle in den Bereich des Tasteninstruments spannt, gibt ihm noch stärkeres Selbstbewußtsein. Die Etüde, durch Chopin zum Charakterstück geworden, faßt die neue Technik des Malerischen großartig zusammen. Und von ihr führt ein grader Weg zu den Werken, die das Erlebnis des Auges, die Szenerie der Landschaft für den Ausdruck des Klaviers erobern.

Ein Gipfel ist erreicht. Liszt hat dem Klavier die stärkste Ausgleichung seiner natürlichen Schwäche als Konzertinstrument gegeben. Aber es droht Gefahr: die Annäherung des Klaviers an das Orchester in einer Zeit, wo dieses sich immer mehr steigert und eine neue Farbigkeit gewinnt, erzeugt eine Höchstspannung seiner Kraft, mit der der Klavierbau eben noch Schritt halten kann. Und der Augenblick scheint nahe, wo das Klavier in diesem Wettlauf erliegen und

eine um ſo tiefere Demütigung erleben muß. Dann: die neue Technik iſt anſpruchsvoll; ſie fordert ein Studium, das gerade dem ſchöpferiſchen Menſchen Opfer an Zeit und Tatkraft auferlegt, und ſie kann nur erhalten werden durch eine Zähigkeit, die gerade in der Reife nicht leicht aufzubringen iſt. So geſchieht es, daß der große, ſchöpferiſche Klavierſpieler als Vierzigjähriger einer Kriſe verfällt: er ſetzt die eigene Schaffenskraft gegen die Ausdrucksmöglichkeiten des Inſtruments und wird ihm leicht abtrünnig.

❧

Dieſe Kriſe zeigt ſich ja in Liſzt ſelbſt, dem erſten modernen Konzertpianiſten. Und ſie wird verſchärft durch eine Zeit, die der rein ſinnlichen Wirkung des Virtuoſen Hemmungen bereitet. Das Romantiſche verflüchtigt ſich, und in Deutſchland, das dem Virtuoſen niemals Heimat, ſondern immer nur Echo war, erſtarkt allmählich im Konzertweſen die Enſemblemuſik ſo, daß der Soloſpieler leicht alsFremdkörper der deutſchen Muſik verdächtig wird. Bei alledem aber wächſt der unſchöpferiſche Techniker im Virtuoſen und wird durch die moderne Konzertinduſtrie kapitaliſiert.

Die nachliſztſche Periode des Klavierſpiels iſt eine Zeit der Verwertung. Der Muſiker im Pianiſten, der Techniker im Pianiſten ſind beide an ihr beteiligt.

Muſiker im Pianiſten: Liſzt's Rivale Rubinſtein, nach rückwärts gerichtet, eine tiefinnerliche, lyriſche Natur gibt der Romantik Chopins und Schumanns berauſchende Wirkung, ſucht ſchöpferiſch vorwärtszuſchreiten, faßt aber nur zuſammen. D'Albert, eine brutale Eroberernatur, durch Liſzt hindurchgegangen, aber in der Mehrſtimmigkeit wurzelnd, entfaltet nochmals in der Zuſammenfaſſung des Vorhandenen eine ganz einzige Kraft.

Der vorläufig letzte, jüngſte Ausläufer dieſes Typus iſt **Artur Schnabel.** Hier erlebt man, wie ein pianiſtiſch Hochbegabter im Berliner Klima alles Virtuoſiſche abſtreift und zum Verkünder einer deutſchen Muſik wird, die in der Verwertungsperiode den ſtärkſten Erfolg hat: Schnabel wird am Klavier der Prophet eben jenes Brahms, der auch in der Sinfonie das Sonatengerüſt in ſeiner Weiſe ausbaut. Was bedeutet uns Brahms als Klavierkomponiſt? Gewiß keine Weiterentwicklung im pianiſtiſchen Sinne, denn in ihm findet der Zuſammenſtoß zwiſchen Kontrapunkt und Klavieriſtik keine befriedigende Entſcheidung durch den Klangſinn. Nur Dämmerſtimmungen, wie ſie im Intermezzo Ausdruck werden, haben ihren pianiſtiſchen Eigenklang, wie ſie auch in ſeiner Sinfonie ſein Ohr befruchten. Und nur in einer Zeit, wo das eigentliche Klavierſtück zurückgeht, iſt ihm dank ſeinen inneren Werten die Wirkung auf deutſche Konzertbeſucher gegönnt.

Was natürlicher, als daß der Pianiſt Schnabel als typiſcher Vertreter des belehrenden norddeutſchen, nicht internationalen Klavierſpiels bei der Kammermuſik landet und hier zur ſchöpferiſchen Kraft wird? Daß auch er ſchließlich ſeine Kriſe erlebt?

Techniker im Pianiſten: Aus der Unzahl der Spieler hebt ſich Leopold Godowsky heraus, der in der vorbildlichen, gleichmäßigen Entwicklung beider Hände den Weg zur Bereicherung des Spielmechanismus findet. Noch einmal wird, mit dem ganz neuen Fingergefühl eines undramatiſchen Pianiſten, der Bearbeitung, der Paraphraſe ein Schein des Lebens geliehen.

Man denkt, mit neuen Erfahrungen ausgerüſtet, über die Technik nach, Breithaupt begründet ſie pſyſiologiſch und zeigt die Carreño-Art, mit geringſtem Kraftaufwand die höchſten Ergebniſſe zu erzielen.

Das alles dient der Verwertung.

❧

Denn nur abſeits von der Heerſtraße geſchieht das Wunder einer neuen, wahrhaft ſchöpferiſchen Klavieriſtik. Es muß einer kommen, der die Forderungen der Zeit hört, aber als echter Virtuoſe Fäden zur Vergangenheit knüpft.

Wir ſind bei **Busoni,** dem Typus des modernſten Pianiſten. Ich habe in meinem Buch „Der Virtuoſe" ſein Profil gezeichnet. In dieſem Gedankengang ſcheint mir weſentlich zu ſagen, daß Buſoni noch einmal Technik und Muſik im Klavierſpiel einander in großem Stil befruchten läßt. Eine Zweiheit iſt in ihm: er ruht feſt in der deutſchen Mehrſtimmigkeit, fühlt aber mit ſtarker Erregung den Reiz der Farbe. Ähnlich wie in Liſzt, deſſen wahrer Erbe er iſt, kreuzen ſich in ihm



Buſoni

akuſtiſche und optiſche Vorſtellungen. Er lauſcht dem neuen Klang, der aus Frankreich kommt. Aber anders als Debuſſy, der die kleine franzöſiſche Form in impreſſioniſtiſcher Gleittechnik auf den Taſten ins Daſein zurückruft, anders als Cyrill Scott, der das rein Impreſſioniſtiſche in großem Stil für das Klavier ſchöpferiſch macht, gibt Buſoni eine einzigartige Durchdringung von Gotik und Impreſſionismus. Das neue klavieriſtiſche Wunder vollzieht ſich freilich am ſicherſten und überzeugendſten da, wo er Interpret ſeines eigenen Werkes iſt: etwa in ſeinem Concerto und in ſeiner Fantaſia contrappuntiſtica. Spricht er in fremder Sprache, ſo kann ſein Spiel problematiſch wirken. Denn auch er formt und knetet alle Muſik von der Höhe ſeiner Eigenart. Da geht es ohne Gewaltſamkeiten nicht ab. Es entſtehen Schichtungen, die dem Weſen des Werkes widerſprechen Aber wer kann ſich dem Eindruck dieſer Deutung entziehen, die auf einer eigenen, erzenen, eigenwillig, krampfhaft gebauten Technik ruht, das fehlende Legato durch prachtvoll abgeſtufte, mit dem Pedal verſchleierte Farbe erſetzt und uns immer zu Zeugen einer unermüdlich ſchaffenden Phantaſie macht! Hier iſt Gewiſſen und mehr Beſonnenheit, als ſie Liſzt zeigt. Klavierraſereien ſind ihm fremd. Aber dieſer Mann darf es wagen ſelbſt die alte Paraphraſe aus der Rumpelkammer zu ziehen. Erhält ſie nicht die ſchöne Unbeſonnenheit, die Liſzt ihr gab, ſo geht ſie doch aus der Werkſtatt eines Halbitalieners — denn Italien iſt im Grunde klavierfeindlich — neu belichtet hervor.

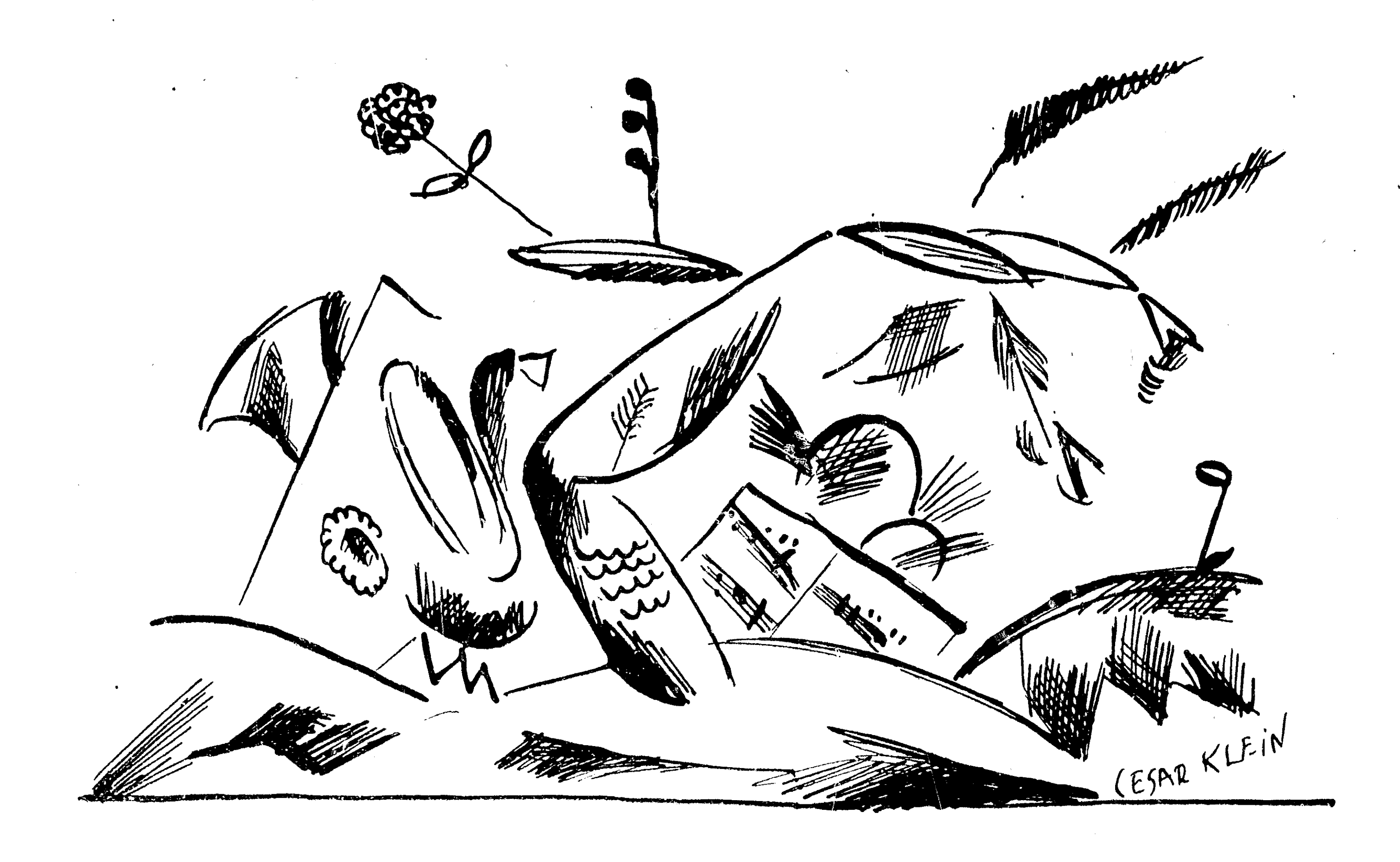
Jüngſt hörte ich **Eduard Erdmann** die Fantaſia contrappuntiſtica ſpielen. Wie merkwürdig, einen, der noch zu jung iſt, um Buſoni's Schüler zu ſein, auf ureigenſtem Gebiet des Meiſters nachſchaffen zu hören. Ein muſikantiſcher Menſch, der nur den Heißhunger nach moderner Muſik hat; einer, der, zum Glück noch ohne Routine, das übliche Pianiſtenprogramm, den Pianiſtentrick und den leichten Publikumerfolg noch nicht kennt, ſtürzt ſich auf dieſes Werk, das unter ganz anderen Vorausſetzungen als der einer ſpieleriſchen Einfalt in die Welt trat.

Was wird, wenn er heranreift, aus ihm werden? Berliner Luft iſt gefährlich. Das Außerordentliche ſoll jetzt, ſcheint es, mehr und mehr verdächtig, das Brave übermächtig werden. Man hört Erdmann Schönberg, der den Klavierſtil ſchrumpfen läßt, und auch Scrjabine, der ſeinem begabten Chopinepigonentum plötzlich einen Ruck gab, mit ähnlichem Feuereifer ſpielen.



Eduard Erdmann

Virtuoſität iſt die große Lebensſpenderin der Muſik. Ohne die Luſt an der Fertigkeit, die ſich der Freude am Klang paart, verdorrt ſie. Aber wir wünſchen dem Klavier in ſeiner trotz Buſoni kritiſchen Lage Rettung durch die Liebe zum Inſtrument, die ſchöpferiſch macht. Kunſt als Ausdruck und Kunſt als Spiel umſchlingen, entfalten ſich neu — dies die Rettung des Klaviers.



Dänische Musik

Von Paul von Klenau

Allein in der Literatur haben dänische Künstler über die Grenzen ihres Landes hinaus befruchtend gewirkt: Namen wie H. C. Andersen, Jacobsen, Kirkegaard, Bang, Peder Nansen legen Zeugnis ab von der europäischen Bedeutung dänischen Geistes. Malerei und Skulptur dagegen blieben mehr an die Heimat gebunden; auch die Architektur, die eine hohe Stufe erreichte, während dänische Musik außerhalb der Landesgrenzen überhaupt nicht gekannt wird.

Und dennoch muß das dänische Volk als von Natur aus musikalisch bezeichnet werden! Spielt doch das Volkslied eine so große Rolle, daß allein dadurch schon der natürliche Boden für eine eigene Musikliteratur gegeben scheint. Wenn es dennoch nicht zu einem wirklich bedeutenden Einsatz in das große, völkerumspannende Musikleben kommen konnte, so mag der Grund vor allem in dem Mangel einer lebendigen Verbindung mit dem Auslande gesucht werden.

Während die Literatur durch Georg Brandes geniale Hinweise auf die Weltliteratur ungeheuer befruchtet wurde, hielt Niels W. Gade alles fern, was nicht zu seinem nordischen Mendelssohn-Klassizismus paßte. Eine gewisse Neigung der Dänen zu unproblematischen glatten Formen (siehe auch Thorwaldsen) kam ihm entgegen. So fand der differenzierte Individualismus, der durch die Kleinheit des Landes leicht aufblühte, in der Musik keinen Ausdruck, weil hier die entsprechenden Ausdrucksmöglichkeiten fehlten. Es herrschten ja die Dogmen des Formalismus vor, welche niemand zu durchbrechen vermochte, und man lebte seine persönlichen Gefühle in der kleinen Liedform aus — fein und zart —, ohne zu wagen, das Architektonische, Konstruktive der größeren Formen umzugestalten. Daß es möglich war, solchen formalistischen Terrorismus in der Musik auszuüben, wird nur verständlich, wenn man bedenkt, wie klein dieses Land ist; Cliquen der Opposition waren nie groß genug, um ein Publikum auszumachen. So fanden die Kräfte und Talente, die vielleicht hätten Neues bringen können, nirgendwo eine Stütze. Erzogen im Formalismus, konnte die Jugend keinen Boden gewinnen, wenn sie wagte, andere und neue Wege zu suchen.

Die dänische Musik ist bisher an diesem Widerspruch zwischen historischem Formalismus und differenziertem, individualistischem Seelenleben gescheitert; unter großen Gesichtspunkten betrachtet, haben nicht einmal die Leistungen der Besten wirkliche Bedeutung gewinnen können.

So ist dies Land ohne eigene Widerspiegelung der Entwicklung geblieben, die sich im europäischen Musikleben vollzieht, ruht seine Musik bis heute wie in einer Dornröschenstarre, aus der erst der Gluthauch neuen Geistes sie wird erwecken können.

Hugo Riemann's letzte Werke.

Hugo Riemann's Tod im letzten Sommer beraubte die Musikwelt einer unersetzlichen und einzigartigen Persönlichkeit, deren Leistungen in ihrer Bedeutsamkeit erst langsam in weiteren Kreisen gebührend gewürdigt werden können. Seine beiden letzten großen Arbeiten, deren Druck er nicht mehr erlebt hat, liegen jetzt vor. Von seinem Werk über die Beethovenschen Klaviersonaten (Verlag Max Hesse, Berlin) ist der abschließende dritte Band erschienen. Was Riemann hier bietet, war bisher noch nicht versucht worden: er will das metrische Gefüge, den rhythmischen und harmonischen Sinn dieser Meisterstücke bis in die letzten Feinheiten hinein klarlegen. Und dies gelingt ihm in erstaunlicher Weise dank der Einsicht, die seine tiefgreifenden Studien über Rhythmik und Metrik ihm über diese, den meisten Musikern noch jetzt reichlich unklaren Fundamente ihrer Kunst gebracht haben. Der ganze sonatenmäßige Aufbau ist nach Riemann weiter nichts als eine längere Reihe von Perioden und Kadenzen. Verlängerungen, Verkürzungen, Varianten in der Periodenbildung machen das an sich einförmige Thema mannigfaltig und befähigen es, eine gewaltige Fülle von Abstufungen dem Gefühlsausdruck zu ermöglichen. Untrennbar von der Periodenbildung ist die, sei es wirklich klingende, sei es latente Harmonik, die wiederum auf die Kadenzformel zurückgeführt wird und in den Varianten dieser Formel für alle Feinheiten der ornamentalen Harmonisierung, der Ausweichung und Modulation ihre theoretische Begründung findet. Freilich macht Riemann es dem Leser nicht gerade leicht, ihm in alle Verwicklungen dieser an sich erstaunlich einfachen Grundansichten zu folgen. Er setzt eine vollkommene Vertrautheit mit seinem System der Rythhmik, Metrik, Harmonik voraus. Da den meisten Benutzern diese Spezialkenntnis aller technischen Ausdrücke, abkürzenden Zeichen fehlt, so müssen sich diese Leser erst mühsam durch ein Gestrüpp ihnen nur halb verständlicher Erklärungen durcharbeiten. Wenn Riemann's bewundernswerte Arbeit wirklich Früchte tragen soll, dann halte ich es für unerläßlich, durch eine kurze Einführung die Grundbegriffe der Riemann'schen Lehre klar zu erläutern. Von kundiger Hand geschrieben, würde eine solche in wenigen Druckseiten zu erledigende Einleitung den Gebrauchswert jeder neuen Auflage bedeutend erhöhen. Es liegt im Wesen der Riemann'schen Betrachtungsweise, daß seine metrische und harmonische Analyse hauptsächlich den Zusammenhang der einzelnen Glieder, ihr Verhältnis zu einander klarlegt, jedoch weniger befriedigt, wenn man nach den Konstruktionsideen schwierig verständlicher Stücke fragt, die nicht von dem üblichen Formenschema gedeckt werden. So wertvoll z. B. Riemann's Bemerkungen über den Aufbau der problematischen Fuge aus op. 106 im einzelnen sind, so genügen sie doch nicht, um den Konstruktionsgedanken im großen klarzulegen. Riemann erklärt das ganze Gebäude gleichsam von innen, einen Teil nach dem anderen prüfend. Zur Ergänzung wäre aber des öfteren eine Betrachtung von außen erwünscht, die den ganzen Aufbau mit einem Blick umfaßt und von diesem Eindruck auf den Grundriß des Ganzen schließt. Mit dieser Einschränkung darf man Riemanns Beethovenwerk als eine unersetzliche und kaum genug hochzuschätzende Leistung ansehen.

* * *

In neuer, neunter Auflage liegt auch Riemann's berühmtes „Musiklexikon" in einer trotz den Nöten der Zeit wahrhaft vorzüglichen Ausstattung vor (Verlag Max Hesse, Berlin). Dr. Alfred Einstein aus München zeichnet als Herausgeber. Er spricht sich in seinem Vorwort über die Haltung aus, die er Riemann's Anlage gegenüber einzunehmen gedenkt. Sehr zu billigen ist, daß er sich nicht von falscher Pietät will leiten lassen, sondern glaubt in Riemann's Sinne am besten zu wirken, wenn er den immer fortschreitenden Erkenntnissen einer neuen Zeit Rechnung trägt. So wird dies wertvolle Buch lebendig bleiben und sich die unvergleichliche Stellung sichern, die es in der gesamten Weltmusikliteratur einnimmt. Wohl gibt es englische und französische lexikalische Werke (Grove und Fétis), die viel umfangreicher sind, sich aber mit dem viel handlicheren Riemann an Zuverlässigkeit, Vollständigkeit, wissenschaftlicher Gründlichkeit nicht entfernt messen können. Die neue Auflage ist gegen die vorhergegangene wiederum beträchtlich vermehrt und ist wiederum eine unerschöpfliche Fundgrube alles Wissenswerten auf dem Gebiete der Biographie, der Theorie, der formalen und ästhetischen Probleme, der Entwickelungsgeschichte.

Dr. Hugo Leichtentritt.

Zu Hans Pfitzners „Ästhetik der musikalischen Impotenz"

von Hermann Scherchen.

Ein Buch des Protestes, des leidenschaftlichsten Unmutes; ein Buch, gegen das ein Jeder Protest erheben muß, dem es Ernst um Dinge der Kunst ist.

Daß ein Künstler von Pfitzners Range heut wagen kann, auf 155 Seiten um das Wesentliche herumzureden, daß er Paul Becker nennt und Mahler, Busoni, Schreker, Schönberg meint, den Kampf gegen diese Künstler versteckt unter dem Deckmantel einer ästhetischen Auseinandersetzung führt — das sind Symptome eines Niederganges, gegen den nicht scharf genug Front gemacht werden kann.

Hier kann es keine Meinungsverschiedenheiten geben! — Versuche, Unterscheidungen aufzustellen, wie „jüdisch-international" und „national-pfitznerisch" (das letztere ist nicht gesagt, schreit aber förmlich aus dem Buch), um dadurch Lebensangelegenheiten der Kunst zu entscheiden, sind so unwürdig, daß sie mit Scham für Pfitzner erfüllen.

Dies Buch ist nur abzulehnen.

Über die sachlichen Probleme desselben wird an anderer Stelle zu reden sein.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird etwaige Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Kriegsaufschlag für den Verleger und auch den Sortimenter hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Musikalien

a) Orchestermusik

Beilschmidt, Curt: op. 33 Serenade (B) f. kl. Orch. Heinrichshofen Part. 3,50; St. 7,50 M.

Duvosel, Lieven: Der Morgen. Symph. Gedicht. Breitkopf & Härtel Part. 9 M.; St. 32 M.

Hegar, Friedrich: op. 44 Konzert (c) f. Vc. Simrock Part. 20 M. St. 30 M.; m. Klav. 12 M.

Järnefelt, B.: Suite. Part. Hansen 14 M.

Koeßler, Hans (Ansbach): Symphonie Nr. 2 (C), noch ungedruckt.

Kopsch, Julius (Berlin): Symphonie b-moll, noch ungedruckt.

Liszt, Franz: Totentanz. Phantasie f. Pfte mit Orch. Erste Fassung, z. 1. Male hrsg. v. Ferruccio Busoni. Breitkopf & Härtel Part. 20 M.

Marteau, Henry: op. 18 Concerto p. Violon. Steingräber Ausg. m. Klav. 10 M.

Reznicek, E. N. v.: Symphonie F-moll, Part. u. St. Simrock Preis nach Vereinbar.

Straesser, Ewald (Köln): Symphonie Nr. 3 (A), noch ungedruckt.

Tschaikowsky. Peter: op. 71a Nußknacker-Suite. Kleine Part. Eulenburg 2 M.

Zilcher, Hermann: op. 24 Nacht und Morgen f. 2 Pfte, Streichorch. u. Pauken. Breitkopf & Härtel Part. 20 M. Klav.-Part. 10 M., jede Orch.-St. 1,50 M.

b) Kammermusik

Andreae, Volkmar: op. 29 Trio (d) f. V., Br. u. Vc. Hug Part. 2,40; St. 5 M.

Blumer, Theodor: op. 40 Suite f. Flöte u. Pfte. Simrock 6 M.

Haas, Joseph: op. 50 Quartett (a) f. 2 V., Br. u. Vc. Wunderhorn-Verl. Kl. Part. 2,50; St. 14 M.

Klengel, Julius: op. 52 Dritte Suite (D) f. Vcello u. Pfte Breitkopf & Härtel 5 M.

Klose, Friedrich: Streichquartett Esdur Kl. Part. Eulenburg 0,70 M.

Knudsen, Niels: op. 8 Sonate (c) f. Vc. u. Pfte. Hansen 15 M.

Mendelssohn, Arnold: op. 67 Streichquartett (D) Kl. Part. Eulenburg 1 M.

Moser, Franz: op. 23 Sextett (F) f. 2 V., 2 Br. u. 2 Vcelli. Universal-Edition, kl. Part. 1,50; St. 10 M.

Reger, Max: op. 141a Serenade (G) f. Flöte, V. u. Br. Kl. Part.: Eulenburg 0,70 M.

—, —: op. 141b Trio (d) f. V., Br. u. Vc. desgl.

Reuß, August: op. 31 Quartett (Edur). Frühlingsquartett f. 2 V., Br. u. Vc. Eulenburg Kl. Part. 1 M.; St. 6 M.

Roters, Ernst: op. 5 Nachtstück (F) f. 2 V., Br. u. Vc. Simrock Kl. Part. 2, St. 3 M.

Stöhr, Richard: op. 49 Sonate (a) f. Vcello u. Pfte. Doblinger 10 M.

Weingartner, Felix: op. 62 Streichquartett Nr. 4 (Ddur) Universal-Edition Kl. Part. 1; St. 6 M.

Wolf, Bodo: op. 16 Streichquartett (Edur). Bergstraesser, Darmstadt Kl. Part. 2,50; St. 10 M.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Brahms, Joh.: Zwei Sarabanden. f. Klav. Nachgelass. Werk m. einem Vorwort v. Max Friedländer und der Wiedergabe der Urschrift. Simrock 3 M.

Caland, Elisabet: Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels mit zahlreichen Erläuterungen 2 Bde. Heinrichshofen 20 M.

Frankenberg und Ludwigsdorf, Anna v.: Sonate (c) f. Pfte. Herder, Karlsruhe 4,20 M.

Fuchs, Robert: op. 109 Sonate Nr. 3 (Des) f. Klav. (Robitschek) 6 M.

Halm, August: Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik. 1. Bd. Zumsteeg 20 M.

Halm, Aug.: Violinübung. Ein Lehrgang des Violinspiels Heft 1. Zumsteeg 5 M.

Niemann, Walter: op. 60 Sonate (a) f. Pfte. Kahnt 4 M.

—, —: op. 63 Alt-China. Suite f. Klav. Peters 1,50 M.

Pfitzner, Hans: Palestrina. Musikal. Legende. Vorspiele bearb. f. Klav. 4 h. (Otto Singer). Fürstner 6 M

Rüdinger, Gottfried: op. 28 Sonate (G) f. Klav. Wunderhorn-Verlag 4 M.

Schwarz-Reiflingen, Erwin: Technik der Guitarremusik. Eine Auswahl aus den Meisterwerken alter Guitarremusik Heft 1. Zwißler 3 M.

Zuschneid, Karl: op. 83 Die Technik des polyphonen Spiels in Vorübungen mit ausgeführten Beispielen f. Pfte. od. Harm. Vieweg 5 M.

II. Vokalmusik

a) Opern*)

Albert, Eugen d': Revolutionshochzeit. Klav.-A. (Otto Singer). Drei-Masken-V. 20 M.

Bittner, Julius: Der Bergsee. Klav.-A. (Otto Lindemann). Universal-Edition 15 M.

Delius, Frederick: Fennimore und Gerda. Zwei Episoden aus dem Leben Niels Lyhnes. Klav.-A. (Otto Lindemann). Universal-Edition 8 M.

Foerster, Jos. B.: op. 100 Nepremozeni. Klav.-A. m. böhm. Text Universal-Edition 10 M.

Gal, Hans: op. 4 Der Arzt der Sobeide. Kom. Oper. Klav.-A. Universal-Edition 15 M.

Humperdinck, Engelbert: Gaudeamus. Szenen aus dem deutschen Studentenleben. Klav.-A. (Otto Singer). Fürstner 16 M.

Montemezzi, Italo: Die Liebe dreier Könige. Klav.-A. (deutsch). Ricordi 12 M.

Schoeck, Othmar: Don Ranudo. Kom. Oper. Klav.-A. (Otto Singer). Breitkopf & Härtel 20 M.

Schuster, Bernhard: Der Jungbrunnen. Romant. Oper. Klav.-A. (F. H. Schneider). Universal-Edition 20 M.

Stöhr, Richard: Ilse. Fantast. Oper. Klav.-A. Universal-Edition 12 M.

Strauß, Richard: op. 65 Die Frau ohne Schatten. Klav.-A. (Otto Singer). Fürstner 24 M.

Waltershausen, Hermann Wolfgang v.: Die Rauensteiner Hochzeit. Klav.-A. (Hans Scholz). Drei-Masken-V. 15 M.

Weingartner, Felix: op. 65 Musik zu Shakespeares „Der Sturm". Klav.-A. (Alois Haba). Universal-Edition 10 M.

—, —: op. 66 Meister Andrea. Komische Oper. Klav.-A. (mit Dialog) Universal-Edition 12 M.

Wolf, Hugo: Der Corregidor. Klav.-A. Peters 7,50 M.

b) Sonstige Vokalwerke

Andreae, Volkmar: op. 28 Magentalied („In Böhmen liegt ein Städtchen") f. Männerchor m. Orch. Hug Part. 4 M.; Orch.-St. 8 M.

Keußler, Gerhard v.: Die Mutter. Ein Marien-Oratorium. Klav.-A. Rahter 10 M.

Koch, Friedrich E.: op. 42 Die Weissagung des Jesaias. Eine Kammerkantate. Leuckart Part. 5 M.; Orgel-A. 2,50 M.

Langgaard, Rud. Immanuel: Sphärenmusik f. Soli, Chor u. Orch. Hansen Part. 30 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet)

Abert, Hermann — s. Mozart.

Altmann, Wilh. — s. Meyerbeer; Orchester-Literatur-Katalog; Preußische Staatsbibliothek (musikal. Autographen).

Astorga, Emanuel d', von Hans Volkmann. Bd. 2: Die Werke des Tondichters. Breitkopf & Härtel 10 M.

Autographen in der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek — s. Preußische Staatsbibliothek.

Bachs Ddur-Präludium u. Fuge f. Orgel von Reinhard Oppel — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 3.

Beethoven und die musikalische Zeitschrift Cäcilia — in Müller-Reuter, Th.: Bilder u. Klänge des Friedens.

— als Pianist und Dirigent von Konrad Huschke. Schuster & Löffler, Berlin 2,50 M.

—. Die rhythmische Bedeutung der Hauptmotive im 1. Satze der 5. Symphonie von B. in Müller-Reuter, Th.: Bilder u. Klänge des Friedens.

—. Warum dürfen wir die neunte Symphonie auch heute spielen? Von Felix Weingartner — in: Sang- u. Klang-Almanach 1920.

Berg, Alban — s. Schönberg, Arnold op. 9.

Biehle, Joh. — s. Raum und Ton.

Brahms, Joh.: Briefwechsel Bd. 11 u. 12 = Briefe an Fritz Simrock Bd. 3 u. 4 (Max Kalberg). Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 8 M.

Bücken, Ernst — s. Reicha.

Cahn-Speyer, Rudolf: Handbuch des Dirigierens. Breitkopf & Härtel 15 M.

Caland, Elisabet — s. Klavier.

Chopin, Frederic. Von Bernard Scharlitt. Breitkopf & Härtel 12 M.

Chrysander, Friedr. — s. Händel.

Dirigieren — s. Cahn-Speyer.

Einstein, Alfred — s. Musiklexikon.

Frieden. Bilder und Klänge des Friedens — s. Müller-Reuter.

Geschichte der Oper — s. Kretzschmar.

*) Opern-Partituren pflegen meist nur zu vorher vereinbarten Preisen von der Verlagsfirma direkt abgegeben zu werden.

Händel, Georg Friedr. Von Friedrich Chrysander. 2. unveränderte Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig 30 M.

Harmonik — s. Merkel.

Heuß, Alfred — s. Kammermusik.

Huschke, Konrad — s. Beethoven.

Jahn, Otto — s. Mozart.

Italien. Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie von Paul Nettl — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 2.

Jüngste Musik — s. Pisling, Sigmund.

Kammermusikabende. Auf welche Weise kann Kammermusik dem Volke geboten werden? Erläuterungen von Werken der Kammermusik. Von Alfred Heuß. Breitkopf & Härtel 4,50 M.

Kinsky, Georg — s. Klavier (kurze Oktaven).

Klavier. Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel. Von Elisabeth Caland. Heinrichshofen 7,50 M.

—. Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten. Ein Beitrag zur Geschichte des Klaviers von Georg Kinsky — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 2.

—: — s. Scharwenka.

Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper. Breitkopf & Härtel, Leipzig 14 M.

Kritik, Die. Zeitschrift und Sammelwerk für Theater-Interessenten. Ausgabe B: Oper, Operette, Tanz. Kritik-Verlag, Güstrow i. Meckl., vierteljährlich 15 M.

Liszt, Franz: Briefwechsel mit Wagner — s. Wagner.

Mahler, Gustav, und Schuch, von Dr. Fritz Stiedry in: Sang- und Klang-Almanach 1920.

Merkel, Joh.: Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik. 2. verb. u. erweit. Aufl. Breitkopf & Härt l 4 M.

Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses von Wilh. Altmann — in: Zeitschrift f. Musikwrssenschaft II, 2.

Mozart, W. A. Von Hermann Abert 5. vollst. neubearbeitete u. erweiterte Ausgabe von Otto Jähns Mozart. Teil I. Breitkopf & Härtel 35 M.

Müller-Reuter, Theodor: Bilder und Klänge des Friedens [Vermischte Aufsätze]. W. Hartung, Leipzig 12 M.

Musikblätter des Anbruchs. Halbmonatsschrift f. moderne Musik. Universal-Edition jährl: 16 M.

Musikgeschichte, Handbuch der — s. Riemann.

Musiklexikon, Hugo Riemanns. 9., vom Verf. noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode fertiggestellt v. Alfred Einstein. Max Hesse gut geb. 65 M.

Nettl, Paul — s. Italien.

Nikisch, Arthur: Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit — in: Sang- und Klang-Almanach 1920.

Notationskunde — s. Wolf, Joh.

Oktaven, Kurze, auf besaiteten Tasteninstrumenten — s. Klavier.

Oktoechos — s. Serbischer.

Oper, — s. Kritik, Die. Zeitschrift.

—, Geschichte der — s. Kretzschmar.

Oppel, Reinhard — s. Bach.

Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken (Symphonien, Suiten ... Konzerten ...) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen v. Wilh. Altmann. Lenckart, Leipzig 5 M.

Pisling, Siegmund: Jüngste Musik — in: Sang- und Klang-Almanach 1920.

Preußische Staatsbibliothek. Der Zuwachs an Autographen in der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibl. in der Zeit vom 1. April 1914 bis 30. Juni 1919 von Wilh. Altmann — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 3.

Raum und Ton. Eine akustische Studie von Joh. Biehle — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 3.

Reicha, Anton, als Theoretiker, von Ernst Bücken — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 3.

Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. I, 1: Die Musik des Altertums. 2. Aufl Breitkopf & Härtel 10 M.

—, —: — s. Musiklexikon.

Sang- und Klang-Almanach 1920. Hrsg. Adolf Weißmann. Neufeld & Henius 3,25 M.

Scharlitt, Bernard — s. Chopin.

Scharwenka, Xaver: Methodik des Klavierspiels. 3. Aufl. Breitkopf & Härtel. 4 M.

Schönberg, Arnold. Kammersymphonie op. 9 Thematische Analyse v. Alban Berg. Universal-Edition 0,35 M.

Schuch, Ernst, von Dr. Fritz Stiedry — s. unter Mahler.

Schumann, Clara — in: Müller-Reuter, Th.: Bilder u. Klänge des Friedens.

Seiling, Max — s. Wagner.

Serbischer Oktoechos. [Kirchengesänge nach 8 Tönen]. Seine Struktur von Egon Wellesz — in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft II, 3.

Simrock, Fritz — s. Brahms, Briefe an Fritz Simrock.

Specht, Rich. — s. Strauß, Rich., Die Frau ohne Schatten.

Stiedry, Fritz — s. Mahler und Schuch.

Strauß, Richard: op. 65 Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung v. Rich. Specht. Fürstner 2,50 M.

Volkmann, Hans — s. Astorga.

Wagner, Rich.: Briefwechsel zwischen W. und Liszt 4. Aufl. Breitkopf & Härtel 14 M.

—. Die Musik im Kunstwerk R. Wagners, von Max Seiling. Hans Sachs-Verlag, München 4,50 M.

Weingartner, Felix — s. Beethoven.
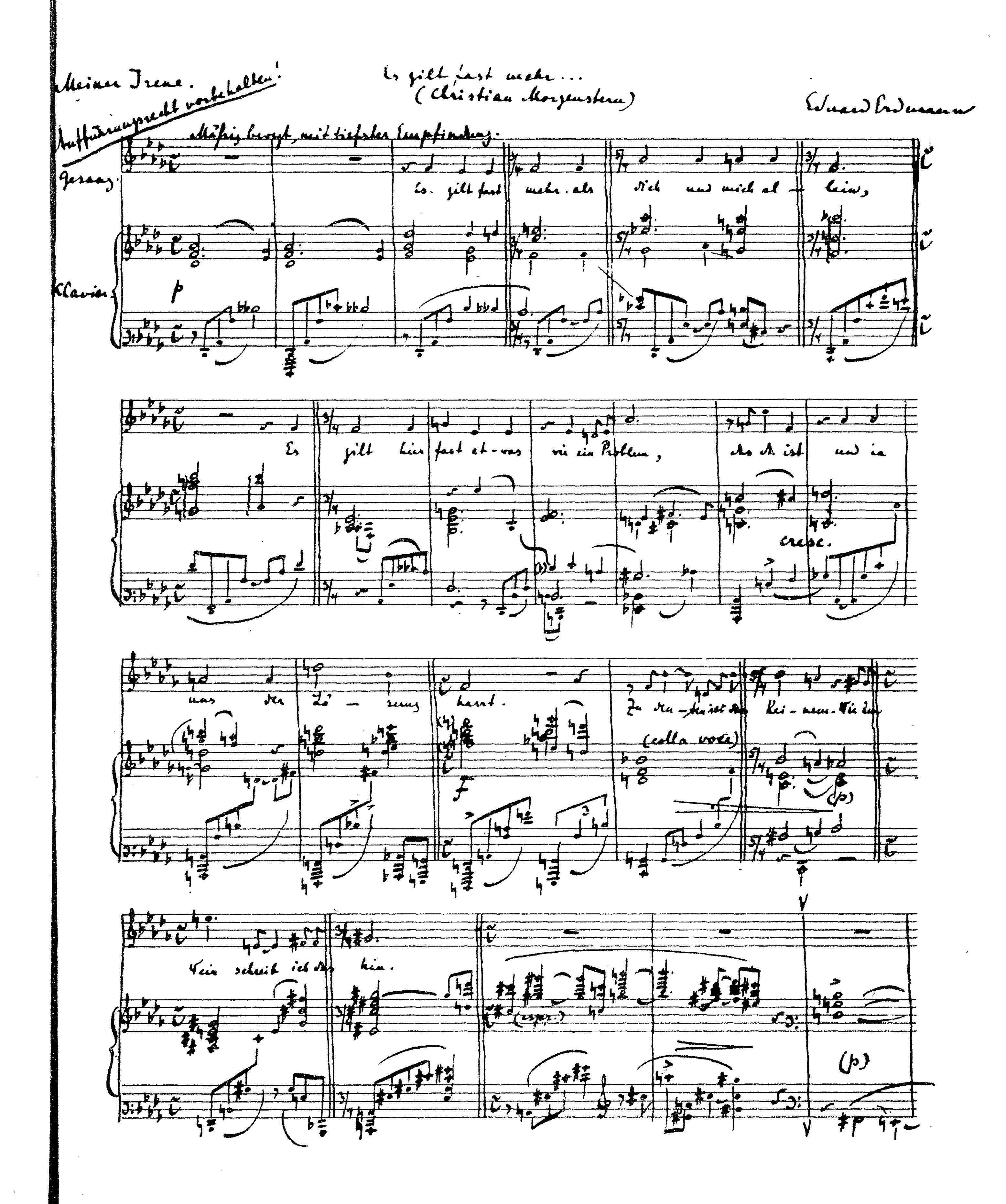
Weißmann, Adolf — s. Sang- und Klang-Almanach.

Wellesz, Egon — s. Serbischer Oktoechos.
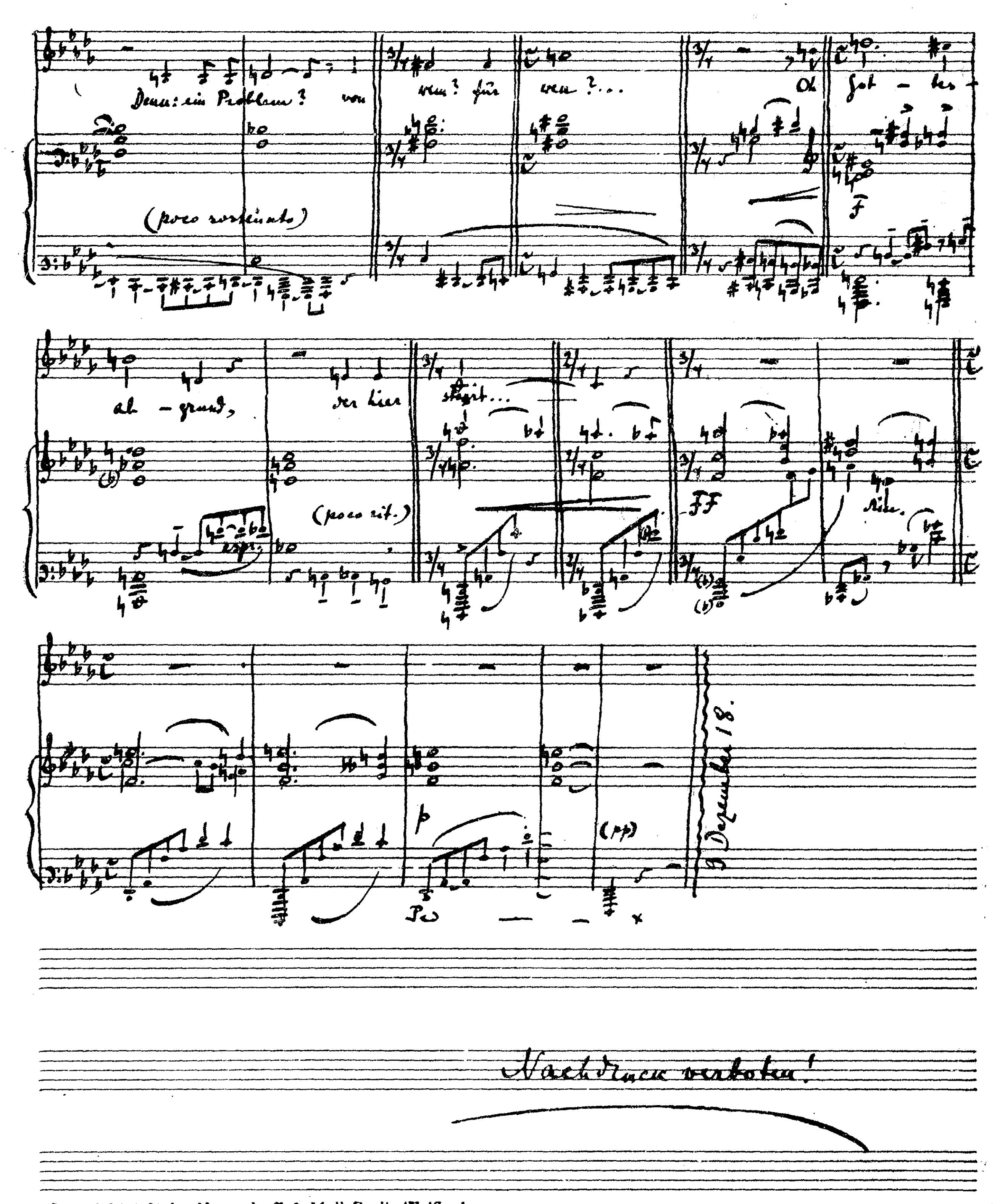
Wieck, Friedrich, in seinen letzten Lebensjahren — in Müller-Reuter, Th.: Bilder u. Klänge des Friedens.

Wien — s. Nikisch, Arthur.

Wolf, Johannes: Handbuch der Notationskunde. II. Teil: Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Partitur, Generalbaß u. Reformversuche 25 M.



Meiner Irene.
Aufführungsrecht vorbehalten!
Es gilt fast mehr...
(Christian Morgenstern)
Eduard Erdmann
Mäßig bewegt, mit tiefster Empfindung.
Gesang
Klavier
p
Es gilt fast mehr als dich und mich al - lein,
cresc.
(colla voce)
(espr.)



Notenbeilage zu „Melos“ 1. Heft Februar 1920.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34, Fernruf: Lützow 3425. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.—, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 2 | Berlin, den 16. Februar 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Der neue Strom

Von Heinz Tiessen.

II.

Kann man Musik mit Politik in Zusammenhang bringen? Dafür zeugt; der ehrwürdigste Gewährsmann: kein Geringerer als Plato hielt die Auswüchse der Musik — oder was ihm so erschien — geradezu für staatsgefährlich! Grillparzer nennt Webers Euryanthe eine polizeiwidrig scheußliche Musik, die Unmenschen heranzüchten müßte, und bedauert, daß man dergleichen nicht, wie in den guten Zeiten Griechenlands, mit Strafe von seiten des Staates belegen kann. Vogeler-Worpswede vergleicht die deutsche Politik, die zum Kriege geführt hat, vielfach mit dem Wesen des auf Eindruck hinzielenden Impressionismus in den Künsten. Wohl übt Gedrucktes, Gefilmtes oft eine das menschliche Gemeinwesen gefährdende Wirkung auf tatendurstige Knaben (von der gelegentlich staats- und ministergefährdenden Macht der Presse zu schweigen); dennoch kann man im allgemeinen, wenn man die verschiedenen Gebiete geistiger Betätigung auf ihre gegenseitige Einwirkung hin prüft, nicht grundsätzlich die Ereignisse auf einer Seite für die Ursache erklären und die anderen für die Folge. Vielleicht kämen uns sonst noch gar die konservativen Musiker mit dem Antrag, den Arnold Schönberg als Hauptschuldigen des politischen Zusammenbruchs vor den österreichischen Staatsgerichtshof zu stellen! Sein Verteidiger aber würde ihn im Gegenteil als Vorfühler eines neuen Aufbaus rühmen. Platos Gedanke und griechischer Brauch sind also für uns juristisch doch nicht ganz unanfechtbar durchzuführen, da nur rückblickende Geschichte volle Beweiskraft haben kann, und eine „Schuld" nicht erweislich ist. Denn eine gemeinsame Wurzelverwandtschaft verbindet die geistigen Regungen, die aus den Grundbedingungen desselben menschheitlichen Entwickelungsstadiums sich entfalten. — Heute steht die politische Tatsache im Vordergrund, daß etliche Inhalte der Kunst (am handgreiflichsten: Konventionelle Familien-Probleme in der Literatur) im spezifisch Bürgerlichen beschränkt sind und dem Proletarier nichts bedeuten können. Das kann für die Kunst eine neue Kraftquelle des Rein-Menschlichen und Wesentlichen werden. Und es ist kein Zufall, daß gerade in den letzten Jahren heftiger Gegenwind gegen das Nur-Geschmäcklerische eingesetzt hat. Wie Politisches, Soziales die äußere und innere Gesamthaltung der Künste regulativ beeinflußt hat, erweist ihr ganzer geschichtlicher Werdeprozeß. In unserer Zeit hat man mit verstärktem Nachdruck darauf hingewiesen. (Ich nenne Paul Bekker.) Die Einsicht in die Bedeutsamkeit solcher heterogenen Einflüsse könnte aber auch leicht zu deren Überschätzung führen; darum darf man niemals vergessen, daß es eine autonome und autochthone Kraft ist, die dem schöpferischen Menschen innewohnt und mit ihrer Eigengesetzlichkeit der gründende Ur-Boden seiner Leistung bleibt.

Einen anderen, engeren, äußerlicheren Sinn hatte es, wenn ich (im vorausgehenden Kapitel) Wendungen aus dem Wortschatze der Politik vergleichsweise auf die musikalische Umwälzung anwandte. Nicht ohne gewisse Absicht, nicht als äußeren Schnörkel fügte ich meinen (vor zwei Jahren im Königsberger Goethebund vorgetragenen) musikalischen Gedankengängen diese sozialistischen Metaphern ein. Man kann nämlich heutzutage an allen Enden das Wort „Bolschewismus in der Musik" lesen und hören, worunter

man sich (miß-)klanggewordenen „Bürgerschreck“, „Chaos“, „Anarchie“ vorzustellen hätte. Entgegen dieser unsinnigen Begriffsbildung zeigte ich, wie und wo eine Neuordnung der Tonelemente mit einer Neuordnung des menschlichen Gemeinschaftslebens einen verfassungsmäßigen äußeren Vergleichspunkt bietet. —

Wer heute unser Tonsystem bemängelt, hat wohl nicht das puritanische Bedürfnis, die reine Stimmung nur um ihrer selbst willen wiederherzustellen, sondern vielmehr den Wunsch, die Klangmöglichkeiten zu verfeinern und anstelle der zwölf Halbtöne unseres Systems den reichen Farbenrausch eines unendlichen Meeres von Tönen einzutauschen. Überall regt sich seit langem das Bedürfnis nach feineren, weicheren Verschiebungen der bisherigen tonlichen Grenzen. Der passive Impressionist fand verschwebende Zwischentöne, Klangkomplexe, duftige oder üppige Stimmungs-Hintergründe. Und darauf sein Widerpart, der aktive Expressionist, drängt heute sein Lebensgefühl in absolute Konturen von neuer, kühner Linienführung.

Das gleiche Bedürfnis, welches das Tonmaterial aufzurütteln und mit neuen Keimen zu verjüngen trachtete, suchte auch die Tonformen gleich abgeerntetem, starrem Boden aufzulockern und zu neuer Geschmeidigkeit zu beleben und schöpferisch zu durchdringen. Besonders schön und eindringlich sind die Worte, mit denen Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ (an der der Titel das schwächste ist), die Voraussetzungslosigkeit des Schaffens und die Souveränität des Schaffenden der kunsthandwerklichen Paragraphensammlung gegenüberstellt: „Die Routine wandelt den Tempel der Kunst um in eine Fabrik. Sie zerstört das Schaffen. Denn Schaffen heißt: aus Nichts erzeugen. Die Routine aber gedeiht im Nachbilden.“ — Freilich ist es nicht damit getan, daß man den Schaffenden (Nietzsches „aus sich rollendes Rad“) auf die eine Seite und alles irgendwie aus Gesetzen Bestehende auf die andere Seite stellt, wie Busoni es tut, wenn er zarathustrisch ausruft: „Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein.“ Ein so einfacher Hieb scheint mir den gordischen Knoten des schöpferischen Problems denn doch nicht zerteilen zu können. Ich glaube, daß alle wahre Kunst ewigen Gesetzen unbewußt gehorcht. Dieses Ewige darf man nur nicht dort suchen, wo es nie und nimmer liegen kann: in technischen Stileigentümlichkeiten irgendwelcher bedeutender historischer Perioden. Und doch haben unaufhörlich zahllose Männer des Faches Zeit vergeudet mit der überflüssigen, ja schädlichen Verrichtung, Gesetze peinlich festzulegen, die nur im niederen, beschränkteren Sinne Gesetze sind: Gesetze, die aus den jeweiligen historisch bedingten Erscheinungsformen der Kunst und dem jeweiligen sinnlichen und geistigen Entwickelungszustande der Bewohner unserer mitteleuropäischen Lande sich herleiteten und mit diesen Bedingungen sich selbst verändern und vergehen mußten und müssen; im Prinzip vergehen, auch wenn hervorragende Werke dank ihrer schöpferischen Geisteskraft jenen Dauerwert gewinnen, welcher der historischen Begrenzung spottet. (Denn das Kunstwerk als solches ist und gilt, unabhängig von Entwickelungsfragen — während in den Wissenschaften jedes neue Resultat die älteren außer Kurs setzt. Künstlerisch Vollkommenes darf wohl das Attribut „klassisch“ tragen; jedoch darf man nicht vergessen, daß jeder Versuch, Vollkommenes als traditionelles Muster festzulegen, dem Wesen des Schaffens zuwiderläuft und es deklassiert.) „Gesetze“ genannter Art, die als Harmonie —, Kontrapunkt — und Formenlehre jedem Schüler aufs neue als Grundwerte der Tonkunst eingeimpft werden, sollen von vornherein unter ständiger Berücksichtigung des Historisch-Genetischen [illegible] der stilistischen Gesamtvoraussetzungen behandelt werden; als Relativa, nicht als [illegible]ta; als Lehre des Stilgefühls, welches sagt: die Gesamthaltung eines Stiles mußte [illegible] Tonfolgen als ihm völlig unassimilierbar ausscheiden, während dieselben Ton-

folgen dem Stile einer anderen Periode nicht einmal als besondere Freiheiten erscheinen konnten.

Ewige Gesetze können nur in einem anderen höheren Sinne walten: Gott füllt nicht den Löffel, auch nicht den Teller, sondern die Schüssel! Ewige Gesetze müssen im gemeinsamen Wesen alles künstlerischen Schaffens selbst verankert sein und in ihm jederzeit unwillkürlich sich auswirken, wie auch immer die jeweiligen historischen Erscheinungsformen des Schaffens geartet sein mögen, und von wie „revolutionären" Absichten der Schaffende auch immer geleitet sein mag. Das Ewige der Kunst kann nur in dem inneren Sinne der schöpferischen Funktion selbst gesucht werden, d. h. in in dem Triebe und Vermögen des schöpferischen Geistes, aus einem seelisch-geistigen Keime heraus mit den reinen Mitteln einer Kunst einen selbstgenugsamen Organismus zu gestalten. Erstrebenswertes Ziel ist, solche „ewigen Gesetze" zu finden; oder, bescheidener, nur: in richtiger Fährte zu suchen! Denn der Prozeß des menschlichen Geisteslebens ist unendlich, jedes vermeintliche Resultat aber kann nur ein endliches sein. Unendlich, wie das Ganze, ist auch jedes Einzelnen künstlerisches Schaffen selbst, ewig neues Weiterschreiten, „Stirb und Werde!" Der Künstler, der fertig ist, ist — „fertig". Sehr bequem für den Künstler (und sehr gleichgültig gegen den Inhalt) stellen sich diejenigen die „Form" vor, die in ihr ein Gegebenes vermuten, einen Behälter, in den man seine Töne nur so hineinzuschütten braucht, wie Nüsse in einen Sack. Doch auch keine Vorausbestimmung der Form durch den Inhalt ist nun die Lösung! Das Schaffen erst schafft die Form. Form steht nicht am Anfang, sondern am Ende der Arbeit.

Wie Ewig-Bindendes, Unabänderliches auch im Material von der Natur gegeben ist, habe ich im ersten Kapitel berücksichtigt. Die jetzt berührte Frage des künstlerischen Gestaltens führt hinein in die verschiedenen Arten schöpferischer Einstellung, wie sie gerade zu unserer Zeit nach zwei äußersten Gegensätzen hin sich präzisiert und zum Gegenstand lebhaftesten Richtungsstreites gemacht haben. Dieses bleibe einem Schlußkapitel vorbehalten.

(Schluß folgt.)
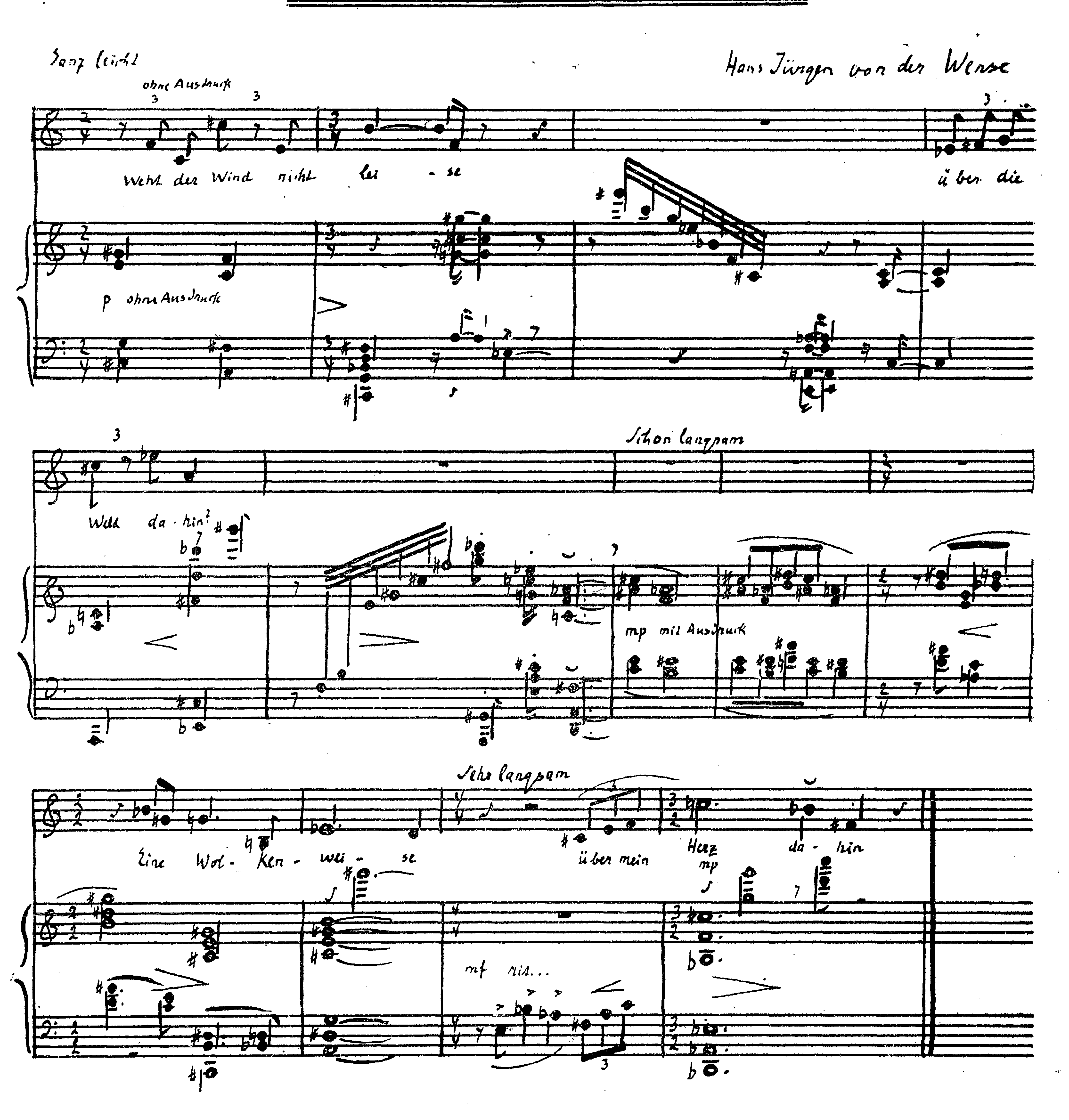
❧

Die Quellen des Neuen in der Musik.

Von Dr. Hugo Leichtentritt.

Bei allen Neuerungen in der Kunst muß man unterscheiden zwischen den großen schöpferischen Ideen selbst, der Entdeckung neuer Kontinente sozusagen und der Ausarbeitung dieser Ideen im Einzelnen, vergleichbar der Urbarmachung, Kolonisation eines der Wirtschaft neu zugeführten Gebiets.

Dabei ergibt sich für die Musik, daß die großen Ideen sehr gering an Zahl sind und [illegible]eist erst in längeren Zeiträumen einander folgen. Überblickt man die etwa 2000 Jahre der [illegible]ikgeschichte, so wären an solchen großen Ideen, die einen Wendepunkt der Kunst bedeute[illegible]wa die folgenden zu nennen:

Alfred Mombert: Strophe aus der Blüte des Chaos



Notenbeilage zu „Melos“ 4. Heft April 1920.

1. Die Entdeckung der Tonalität und der Tonarten durch die griechiſchen Muſiker.
2. Die Entdeckung der Mehrſtimmigkeit, des Kontrapunkts im Mittelalter. Die freien, taktloſen Rhythmen. Die Architektur der Muſik, Fuge, Kanon.
3. Die Klaviatur, ihre Anwendung auf Orgel und Klavier.
4. Die akkordiſche Begleitung, der Generalbaß im 17. Jahrhundert, der Takt.
5. Das Muſikdrama, der Sprachgeſang, die Monodie mit Begleitung.
6. Dur und Moll, die temperierte Skala, die Formulierung der Harmonik durch Rameau.
7. Die Sonatenform, die thematiſche Durchführung.
8. Eindringen der romantiſchen maleriſchen Vorſtellungen, der Chromatik, Klangfarbenkunſt des neuen Orcheſters.
9. Einflüſſe der orientaliſchen Muſik, neue Skalen.
10. Beginnende Auflöſung der Tonalität, Vorbereitung eines neuen Tonſyſtems durch Drittel- und Vierteltöne.

Fragt man nach den Entdeckern dieſer wahrhaft epochemachenden Umwälzungen, ſo ergibt ſich, daß die großen Meiſter der Tonkunſt nur zum kleinſten Teil hier zu nennen ſind. Weder Paleſtrina, noch Orlando di Laſſo, Heinrich Schütz, Händel, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelsſohn, Brahms kommen hier in Betracht. Was ſie Neues brachten, ſteht auf einem anderen Blatt, es iſt ihre gewaltige Perſönlichkeit, der Ausdruck ihres inneren Erlebens, das Subjektive, Individuelle, Unnachahmliche. Die ſeeliſchen, geiſtigen Werte, um die es ſich hier handelt, ſind die Blüte der Kunſt, während die genannten neuen Ideen der Wurzel zu vergleichen wären. Das Grundlegende, Stoffliche, Sachliche, Gemeinſame kommt in ihnen zum Ausdruck, dasjenige, was fähig und geeignet iſt, Schule zu machen, während die großen Einſamen, die Meiſter eigentlich unnachahmlich ſind, und wenn ſie Schule machten, zum Epigonentum führen. In Einzelheiten der Technik, Dingen minder grundlegender Art haben auch die großen Meiſter viel Neues gebracht, im Weſentlichen aber haben ſie mit der Entwicklung und Vollendung der Zeitideen zu tun. Ihr höchſtes Ziel iſt: das Zeitliche, aus beſtimmten Vorausſetzungen, in beſtimmter Umgebung entſtandene zeitlos zu machen, es gleichſam umzumünzen in einen Wert, der immer und überall gilt. Sie vergeiſtigen die Materie, die ihnen durch die neuen Ideen der Spekulation mehr oder weniger roh zugeführt wird.

Es ſei in Kürze auf die oben angeführten Grundgedanken der muſikaliſchen Entwicklung eingegangen, mit der Tendenz die Quellen jeder dieſer Neuerungen aufzuweiſen.

Die Muſik wird zu einer wirklichen Kunſt erſt, indem ſie über das primitive, inſtinktmäßige Muſizieren hinaus eine Theorie, eine feſte Regel, ein Syſtem ſich ſchafft. Dem philoſophiſch ſo reich veranlagten griechiſchen Geiſt war dieſe Leiſtung vorbehalten. Sie wurde die unentbehrliche Grundlage, ohne die auch die Muſik des 20. Jahrhunderts nicht denkbar iſt. Der Begriff der Tonalität, der Tonleiter, Tonart, der Intervalle wurde hier aufgeſtellt. Damit kam man tauſend Jahre hindurch aus.

Die folgenſchwerſte Neuerung der ganzen Muſikentwicklung kam zuſtande, als zum erſten Male ein ungenannter Mönch des Mittelalters mit dem Gedanken ſpielte, daß man mit zwei oder drei Stimmen nicht nur uniſono ſingen könnte, ſondern auch in Zuſammenklängen verſchiedener Töne. Die Mehrſtimmigkeit war geboren, und mit ihr kam die endgiltige Trennung der europäiſchen von der orientaliſchen Muſik, der harmoniſchen Kunſt von der ausſchließlich rhythmiſch-melodiſch einſtimmigen Muſik des Oſtens, die bis zur Gegenwart noch an ihrer Eigenart feſthält.

Vom Quintenorganum des Mönches Hucbald über Joh. Seb. Bach (etwa achthundert Jahre ſpäter), bis in unſere Tage hinein führt der Entwicklungsweg der Idee: Mehrſtimmigkeit. Die einzelnen Stationen dieſes Weges laſſen deutlich erkennen, wie eine Neuerung aus der anderen abgeleitet iſt, wie die Grundidee ſich ſpaltet und veräſtelt. Das rohe organum: Verdopplung

einer Melodie in der Quarte oder Quinte hat nach etwa zweihundert Jahren ſeine Kraft erſchöpft. Man iſt der unabänderlichen Parallelquinten- und -quartengänge überdrüſſig geworden. Irgend ein ungenannter Muſiker probiert, ob man nicht auch die Gegenbewegung verwenden könne. Der Kontrapunkt iſt gefunden, die Möglichkeit, einer Stimme anders geführte Gegenſtimmen gegenüberzuſtellen. Nun kann zwar ein künſtliches Geflecht von Stimmen hergeſtellt werden, aber noch weiß man nicht, die verſchiedenen Stimmen zur höheren Einheit zuſammen zu führen. Das Zeitalter der Scholaſtik, der gotiſchen Baukunſt findet auch hierfür die neue Technik: Irgend jemand erfindet das Prinzip der „Nachahmung" (es wird neuerdings dem alten Ockenheim zugeſchrieben). Wieder eröffnen ſich neue Möglichkeiten für die Kunſt. Ein Motiv wird durch die Stimmen geführt, ſie ſpielen mit ihm, ahmen einander nach, unterhalten ſich über ein gemeinſames Thema: Die Logik des mehrſtimmigen Gefüges iſt gefunden. Die Muſik iſt nun intellektuell mündig geworden. Auf dieſer Baſis entſtehen Kanon, Fuge mit ihren Abarten. Mehr als das: die architektoniſchen Ideen der Zeit können nun auf die Muſik übergreifen. Die Konſtruktion wird ein wichtiger, unerläßlicher Beſtandteil der Kompoſition. Man baut in Tönen Gefüge von mächtiger Größe, zwingendem Zuſammenhalt, aber auch von zierlichem Spiel der Konturen. Auch die Idee des Profils, der Zeichnung, des Spiels der Linien gegen- und miteinander, der Arabesken wird für die Muſik fruchtbar. Die Mittel ſind gegeben um aus der gegenſeitigen Beziehung von Wort zu Ton neue Worte des Klanges und des Ausdrucks zu ziehen. Die Tonmalerei, erſt eine Spielerei, wird in den Motetten, Liedern, Madrigalen des 16. Jahrhunderts zu einem legitimen Kunſtmittel. Das Erwachen der italieniſchen Literatur in der Renaiſſancezeit geht an den Muſikern nicht eindruckslos vorbei.

Die mittelalterliche Architektonik hat zwiſchen 1500—1600 ihren Höhepunkt in der Muſik überſchritten. Die großen niederländiſchen Meiſterſtücke der Polyphonie, bei Josquin des Près und Orlando di Laſſo, die italieniſchen Gegenſtücke bei Paleſtrina, den Gabrieli in Venedig waren nicht mehr zu überbieten. Die architektoniſche Idee hat ſich erfüllt, nun drängt der literariſche Renaiſſancegeiſt ſich mit Macht nach oben, es entſteht die artiſtiſche Literaturſchöpfung der Oper. Dies illegitime Kind der Renaiſſanceliebe zur Antike, von der Prachtliebe italieniſcher Fürſtenhöfe verhätſchelt, hätte nicht auf die Dauer gedeihen können, wenn es ſich nicht ſpäterhin mit dem Singeinſtinkt des italieniſchen Volks vermählt hätte. In dieſer Ehe zwiſchen Drama und Geſang waren nur zeitweilig beide Teile gleichberechtigt; nicht immer war der Geſang die ſchönere Hälfte, auch die beſſere, das Drama, wurde ſpäter von ihm vergewaltigt, bis Gluck mit mächtigem Griff die Überhebung des Geſangs in die gehörigen Grenzen zurückverwies. Dem für das Drama neu zurechtgeſchnittenen Geſang, der Monodie gebührte eine beſonders geartete Begleitung, deren Idee grundlegend wurde für die geſamte Muſik von anderthalb Jahrhunderten.

Die akkordiſche Begleitung über dem bezifferten Generalbaß beherrſcht die ganze Muſik faſt ausnahmslos von etwa 1600 bis zu Bach und ſpäter noch. Auch dieſe bedeutſame Neuerung iſt nicht mit dem Namen eines der großen Meiſter verknüpft; ihr eigentlicher Erfinder iſt unbekannt, zum erſten Male erſcheint ſie ſyſtematiſch ausgebaut in Viadana's „Concerti eccleſiaſtici" vom Jahre 1602. Aber alle großen Meiſter der Tonkunſt von Monteverdi an, über Cariſſimi, Scarlatti, Haſſe, Schütz uſw. bis zu Händel und Bach übten ihren Witz am Generalbaß und machten aus ihm ſchließlich das geſchmeidigſte, willigſte, brauchbarſte Werkzeug der Tonſetzkunſt. Beſonders reizvoll die Verbindung des neuen Akkordgefüges mit der Erbſchaft der alten großen kontrapunktiſchen Kunſt im ſogenannten konzertierenden Stil, wo über einem Generalbaß ſich die obligaten Stimmen der Soloinſtrumente in reizvollen Linien überſchneiden, durchqueren und in den mannigfaltigſten rhythmiſchen Verhältniſſen vermiſchen, wie uns dies ſo manche wundervolle Kantatenarie bei Bach in der vollendetſten Weiſe zeigt. Während in Italien die Prunkliebe, das bis zum Prahleriſchen Großzügige der Barockzeit auch die Muſik auf neue Bahnen leitete (in der Oper und in den vielchörigen, effektvollen Glanzſtücken der ſpäteren römiſchen Schule, die in Orazio Benevoli's gewaltiger Feſtmeſſe mit ihren zweiundfünfzig Partiturzeilen gipfelte), wurden der Muſik in Deutſchland durch die harte Not der Zeit andere Wege gewieſen. Die Verwilderung

und Verarmung, das dauerhafteſte Erbſtück des 30jährigen Krieges zwangen zum Verzicht auf Luxus und Größe. Die gequälte Menſchheit flüchtete ſich in die Kirche, man wurde gläubig. Nur dieſem Umſtand iſt zu danken, daß die Muſik, kleinbürgerlich beſcheiden zwar, aber echt im Gefühl, ſich durch die ſchlimmſten Zeiten hindurch rettete. Die kleinen proteſtantiſchen Kantoren, die Choraldichtungen des 17. Jahrhunderts legen den Grund zu der gewaltigen Kunſt eines Bach. Kann der Geſang des proteſtantiſchen Nordens ſich nicht mit der glänzenden Kunſtfertigkeit Italiens meſſen, ſo wächſt hier dafür die tiefgründige Inſtrumentalkunſt, zumal das Orgelſpiel, in dem der erbeingeſeſſene polyphone Geiſt der Niederländer verjüngt wieder auflebte. Es ſei beiläufig hier nachgetragen, daß auch die Erfindung der Taſte, der Klaviatur um das 13. Jahrhundert durch einen unbekannten Muſiker eine der folgenſchwerſten Neuerungen war, indem ſie, was bei den früheren Seiteninſtrumenten mit Bogen unmöglich war, alle zehn Finger beider Hände zum gleichzeitigen Spielen frei macht: der mehrſtimmige Geſang eines ganzen Chors wurde hier einem einzelnen Spieler buchſtäblich in die Hand gegeben.

Wiederum eine Erſchließung gewaltiger neuer Möglichkeiten bewirkt die Erfindung eines ſimplen Organiſten Andreas Werckmeiſter, dem es gelingt, durch die temperierte Stimmung der Taſteninſtrumente alle Schwierigkeiten zu beſeitigen, die ſich aus akuſtiſchen Gründen bis dahin beim Übergehen aus einer Tonart in die andere ergaben. Dur und Moll, die unter dem Einfluß des Volksgeſangs ſich im 17. Jahrhundert aus den alten, immer etwas volksfremd gebliebenen Kirchentonarten abgeſondert hatten, konnten erſt jetzt zur vollen Auswirkung kommen. Seb. Bach zog aus dieſer Erfindung ſofort geniale Konſequenzen, nicht nur im „Wohltemperierten Klavier“, ſondern in ſeiner reichen, biegſamen Harmonik überhaupt, die ſchon das neue Kunſtmittel der Modulation mit großer Virtuoſität handhabt. Allgemein gültig formulierte Rameau das Syſtem der neuen Tonartenbeziehungen. Er legte dadurch den Grund zur neuen Harmonik, der Kunſt der Kadenzen und Modulationen, die in ihrem Kern eigentlich noch bis in's 20. Jahrhundert Gültigkeit behalten hat. Der Begriff des Dreiklangs, des Akkords wurde geſchaffen und dadurch erhielt der einzelne Ton eine neue Bedeutung gegenüber ſeiner früheren Stellung als Beſtandteil einer kontrapunktiſchen „Stimme“. Die Folge war ein neues Aufblühen der Homophonie, ein friſcher Zug zum volkstümlich Melodiſchen hin, das durch den Generalbaß und die vorwiegend polyphoniſche Behandlung der früheren Epoche ſeine eigentümlichen Reize nicht recht entfalten konnte. Zudem war wieder ein unüberbietbarer Gipfelpunkt mit Bach erſtiegen. Eine große Kunſtperiode war vollendet, und noch vor ihrem Abſchluß waren ſchon die Kräfte am Werk, die einen neuen Stil vorbereiteten, der die notwendige Folge der ganzen Lage der Dinge war. Zu der neuen akkordiſchen Harmonik, der volkstümlichen Melodie mit ihrem ſingbaren und tanzfreudigen Einſchlag geſellte ſich eine neue formale Konſtruktionsidee, die wiederum in höchſt glücklicher Weiſe den Bedürfniſſen des Tages entſprach und doch dehnbar genug war, um Generationen von Schaffenden zu dienen.

Die Sonatenform entſteht, irgendwo in Wien oder Mannheim, von talentvollen Muſikanten zweiten Ranges inſtinktmäßig in ihren Umriſſen geſtaltet. Ein genialer Künſtler greift die neue Idee auf: Joſef Haydn verdankt ihr ſeine Quartette und Simfonien, aber auch die Sonatenform verdankt Haydn ihre bewundernswerte Biegſamkeit und faſt unerſchöpfliche Variationsfähigkeit. Der Gegenſatz der Tonika und Dominante in zwei gegenſätzlichen Themen, die ſinnvolle Gruppierung der nah verwandten und entfernteren Tonarten, die intereſſante Verwicklung vermittels der „Thematiſchen Arbeit“ im Durchführungsteil, die neuartige Verbindung von Homophonem, Schlichtmelodiſchem mit Polyphonem, ſind die Pointen der neuen Form. Sie bot Beethoven's Genie die Möglichkeit der ihm entſprechenden Auswirkung, hat doch Beethoven's unerhörte geiſtige und ſeeliſche Kraft ſich in ihr ebenſo naturgemäß betätigen können, wie Bach in der überkommenen Fuge. Selbſt da in ſeinen letzten Quartetten, wo Beethoven die Form zu zerbrechen ſcheint, zehrt er noch von ihrem Geiſte, indem er das organiſch Gewachſene, ihren weſentlichſten Beſtandteil, gleichſam potenziert, wie man an op. 106, 130, 131 z. B. ſehen kann, wenn man ſich

die Mühe gibt, bis in die kleinsten Einzelheiten hin die Gestaltungskraft der Grundmotive hier zu verfolgen.

Das 19. Jahrhundert hat weniger schulfähige, epochemachende Ideen aufzuweisen. Es zehrt an der Sonatenform. Ihm eigentümlich ist eigentlich nur eine neue Idee, die der romantischen Phantasie, der geistigen Verfassung der Zeit von etwa 1800—1848 entstammt. Man verwischt die Grenzen der Künste, die Vorstellung Wagner's vom Gesamtkunstwerk wurzelt sicherlich in dieser romantischen Sehnsucht der Poesie nach Musik, der Musik nach Malerei und Poesie, und so fort in mancherlei Abwandlungen. So kommt die poetisierende und malerisch orientierte Musik eines Schumann, Chopin auf. Waren diese Bestrebungen dem Formideal der Musik (mit seiner natürlichen Verwandtschaft zum Architektonischen im Großen und zum Plastischen im Kleinen) wenig zuträglich, so hat doch der Klang an Schönheit, Intimität, suggestiver Eindringlichkeit neue, früher ungeahnte Reize gewonnen. Das Ohr wurde feinhöriger, man suchte und fand feinere Übergänge, farbigere, zarte, leuchtende Klänge, entdeckte ein zauberhaftes Halbdunkel, wogende Schatten, flimmernde Lichter: die chromatische Harmonik eines Schubert, besonders aber eines Chopin und Liszt ist der wesentlichste Gewinn der romantischen Kunstperiode. Damit hängt eng zusammen die Ausbildung der neuen Orchestertechnik eines Berlioz, Liszt, Wagner, die in dem reizbareren Gehör der Künstler dieser Zeit wurzelt. Was man dagegen lange Zeit als eine gewaltige Neuerung von unvergleichlicher Kühnheit angesehen hat, der Wagner'sche Sprachgesang mit seiner symphonischen Begleitung, die Leitmotivtechnik, seine chromatische Harmonik und blendende Orchesterbehandlung (ganz zu schweigen vom eigentlich Dramatischen) —, erweist sich nach der Erfahrung von fast einem halben Jahrhundert im Sinne der gegenwärtigen Betrachtung als ein trügerisches Vorbild für die Jüngeren. Von der, wie die spätere Erfahrung gezeigt hat, nicht ganz zutreffenden Meinung ausgehend, daß die Sonatenform durch Beethoven erschöpft sei, kam Liszt zu einem Formtypus, der symphonischen Tondichtung, der programmatischen Musik, der seiner glänzenden Begabung und der blendenden Richard Strauß'schen Kunst einige eindrucksvolle Partituren ermöglichte. Eine fruchtbare Idee von großer Tragweite scheint die Programmmusik aber nicht zu sein. Im Gefolge der romantischen Differenzierungsneigung hebt sich im 19. Jahrhundert aller Orten die nationale Musik. Chopin entdeckt die künstlerische Bedeutung der polnischen Volksmusik für die ganze Welt. Er erschließt so den Osten. Es folgt die russische nationale Kunst, die skandinavische, finnländische, die böhmische, neuerdings auch die spanische Musik. Die Tendenz, dem Stamm der gemeinsamen, internationalen großen europäischen Kunst ein nationales Reis aufzupfropfen, hat im einzelnen zu vielen reizvollen Neuerungen geführt und viele frische unverdorbene Säfte aus dem naiven Volkstum der Musik zugeführt. Große neue Ideen sind jedoch daraus nicht entstanden. Ähnlich verhält es sich mit Verbesserungen im Instrumentenbau, der Konstruktion des Hammerklaviers, der Ventile für die Blechblasinstrumente. Sie hatten eine erhebliche Weiterbildung und Vollendung der Klavier- und Orchestertechnik zur Folge, nicht aber eine Aufschließung neuer großer Möglichkeiten.

Eine solche jedoch scheint sich gerade in unseren Tagen vorzubereiten. Aus der Welt des fernen Ostens sind durch Vermittlung der russischen Musik Einflüsse der uralten und uns doch so neuen orientalischen Musik in den Westen gelangt. Auch die noch junge Wissenschaft der vergleichenden Musikgeschichte belehrt uns über die Musik der exotischen und primitiven Völkerschaften. Wir lernen so eine Musik kennen, die auf ganz anderen Voraussetzungen beruht als die unsrige. Sie kennt keine Harmonik, keinen regelmäßigen Takt, kein Dur und Moll, hat ganz andere Skalen, andere Intervalle, andere formale Konstruktionsideen als unsere Musik; sie übertrifft unsere Musik an rhythmischer Feinheit und Mannigfaltigkeit. Durch Moussorgshy, Debussy und deren Anhang sind orientalische Züge unserer Musik angepaßt worden. Es kann sich nicht darum handeln, den Orient als sensationelles Reizmittel zu kopieren, sondern nur bei der gegenwärtigen inneren Notwendigkeit einer Neuorientierung der Musik die neuen Ideen zuzuführen, die sie braucht, zu denen uns der Orient anregen kann. Das Streben der Zeit geht nach Erweiterung, sogar allmählicher Auflösung des Tonalitätsbegriffes. Konsonanz und Dissonanz haben eine neue

Bedeutung bekommen. Alles drängt auf ein neues Tonſyſtem, das theoretiſch wohl ſchon vorſtellbar iſt, aber praktiſch nicht verwirklicht. Wir brauchen einen erfinderiſchen Inſtrumentenbauer, der uns handgreiflich beweiſt, wie man über die (ſchon ziemlich erſchöpfte) chromatiſche Halbtonſkala hinaus in Drittel- und Vierteltönen bequem muſizieren kann. Den Künſtlern mag man es ruhig überlaſſen, wie ſie ſich mit ſolchen neuen, heute noch fantaſtiſch anmutenden Möglichkeiten abfinden. Schon das, viel zu wenig gekannte und gewürdigte Johannes Moſer-Klavier wirft die alten Konſonanz- und Diſſonanzbegriffe über den Haufen, gewährt die Fülle neuer, intereſſanter Klangkombinationen, ohne die Grenzen des temperierten Halbton's zu überſchreiten. Ein Buſoni, Schönberg und einige andere wagen den Vorſtoß in die unbekannten Regionen, aber mehr taſtend, inſtinktiv, als in voller Klarheit auf ein ſicheres Tonſyſtem geſtützt. Müßig, darüber zu ſpekulieren, ob der kühnſte Schritt, das Aufgeben der Tonalität ſich als ein Irrweg erweiſen wird oder nicht. Meine Erwartung, geſtützt auf die nähere Kenntnis der geſchichtlichen, durchaus organiſchen Entwicklung geht dahin, daß die Tonalität nicht von der Muſik zu trennen iſt, daß man aber erwarten darf, neue Skalen und Intervalle werden auch ein neues Tonalitätsbewußtſein erzeugen.

Immer kommt es nur auf klares Erkennen, auf Einſicht in die urſächlichen Zuſammenhänge an. Was dem Unwiſſenden als atonal erſcheint, mag der Wiſſende ſehr wohl als tonal begreifen und empfinden. Dem neuen Tonſyſtem wird die neue Praxis, die neue Theorie folgen, auch dieſe alle wiederum nur als ein Glied in der großen Kette der organiſchen Entwicklung wieder zu neuem führend. Man hüte ſich jedoch vor dem Fehlſchluß, daß „neu" auch „beſſer" oder ſogar nur „gut" bedeuten müſſe. Die ſeeliſchen und geiſtigen Werte der Kunſt für die Menſchheit ſind abhängig von den großen Individuen. Die führenden Künſtler wiederum ſind abhängig von den Ideen der Zeit. Dieſe auszuſchöpfen, zu vollenden, reſtlos rein zu geſtalten iſt ihr Lebenswerk, daneben noch neue Ideen vorzuahnen, vorzubereiten, deren Vollendung anderen Individuen beſtimmt iſt. Noch lange nicht iſt der größte Neuerer notwendig auch der größte Künſtler. Die Welt verehrt ſogar die großen Vollender unvergleichlich inbrünſtiger, als die erfinderiſchen Entdecker und Anreger. Sicher aber iſt, daß die Kunſt den immerwährenden Kreislauf alles Lebens durchmachen muß, aus friſchen Keimen hervor bis zur Vollendung wachſen muß und daß mit der Entdeckung der notwendigen neuen Ideen und deren Geſtaltung bis zur Vollendung das ganze Leben der Kunſt reſtlos umſchrieben iſt. So iſt das Neue unentbehrlich, aber nicht als der äſthetiſch gewichtigſte Teil der Kunſt anzuſehen. Das eine Neue wird von dem folgenden Neuen überwunden (der Neuerer wird ſtets als Feind des Beſtehenden empfunden), nicht jedoch wird eine Vollendung von einer anderen Vollendung ausgelöſcht. Die großen Kunſtwerke ſtehen in voller Eintracht neben einander, trotz größter Verſchiedenheit. Wie problematiſch die Wirkung des Neuen gemeinhin iſt, wäre auch darzutun aus der Tatſache, daß die Entwicklung durch das ſtändig wieder entſtehende Neue meiſtens nicht geradlinig verläuft, ſondern, was viel zu wenig in der Muſik bekannt iſt, ſogar mit Vorliebe rückläufige Bewegungen macht, ſo daß Ideen der längſt verſchollenen mittelalterlichen Renaiſſancemuſik, ſelbſt der noch viel älteren primitiven Kunſt nach langen Zeitläufen als funkelnagelneu wieder auftauchen und auch meiſtens gelten. Dieſen ſeltſamen Beziehungen von Reform und Reaktion in der Muſik gebührt jedoch eine beſondere Studie, wie auch einer Reihe anderer Fragen, die ſich aus dem Problem des Neuen ablöſen: Wie ſind Tradition und Revolution, Schule und Individualismus gegen einander abzugrenzen? Iſt Konvention durchaus oder nur in gewiſſen Grenzen zu verwerfen, iſt das kühne Experiment der planvollen ausgereiften Leiſtung überlegen, kommt es mehr auf Evolution oder Revolution an, ſind nicht alle nur möglichen Neuerungen nur Variationen von wenigen den Naturgeſetzen ähnlichen, unwandelbaren Grundwahrheiten? Dies alles zuſammen genommen würde erſt zu einer zulänglichen Behandlung des Problems führen.

Moderne Klaviermusik

Von Eduard Erdmann

Prinzipiell lassen sich in der modernen Klaviermusik zwei einander entgegengesetzte Grundtendenzen unterscheiden. Auf der einen Seite sehen wir ein Kultivieren der Sonderindividualität des Klaviers als Instrument, ein beständiges Streben nach Verfeinerung, Differenzierung seiner koloristischen Möglichkeiten, ein starkes Interesse für die preziöse und suggestive Erscheinungsform des Kunstwerkes. Den Komponisten dieser Richtung ist das Klavier dasjenige Soloinstrument, welches am meisten fähig ist, mit der farbenfreudigen Entwicklung des Orchesters Schritt zu halten und im Klangfarbenraffinement mit diesem zu wetteifern. Die Musik ist hier vorwiegend aufs Akkordliche — gewissermaßen Vertikale — gestellt und wurzelt ursprünglich in der glänzenden virtuosen Klavierkunst der vorigen Generation. Ich möchte diese Richtung, die das klavierklangliche Material aufs äußerste ausnutzt, schärft, verfeinert, als artistisch-koloristisch bezeichnen. Am Ende dieser Entwicklung wäre etwa Debussy zu nennen.

Diametral entgegengesetzt zu jener Richtung beobachten wir eine andere. Diese hat für das typisch Klaviermäßige wenig besonderes Interesse. Sie wendet sich an das Klavier von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus. Das Klavier ist hier nur Notbehelf, ein unvollkommener Phonograph minutiösen seelischen Erklingens. Hier sehen wir das Klavier im wesentlichen um seiner technischen Vollständigkeit willen benutzt — im Sinne der möglichen Kombinierung von Akkordlichem und Linearem auf e i n e m Instrument. Es wird zum Material für den Rhapsoden und dient dazu, seelisch-klangliche Vorstellungen auf der Schneide ihrer Materialisierung festzuhalten und zu bannen. Das Klavier, als das Gebrauchsinstrument des Improvisators, wird hier — bloß in höherem Sinne, im Sinne aktiven Schaffens — erweitert und umgewandelt. Das Intime einer Nur-Ausdrucksbetonung kommt hier zu seiner reinstmöglichen Lösung, durch das Solistische des Instruments unterstrichen und durch die nachschaffende Identifizierung des Interpreten mit dem Komponisten gewährleistet. Hier sehen wir die Kunst in größtmöglichem Verzicht auf ihre Pose, da der Rohzustand der tonlichen Verkörperung inneren Erlebens möglichst betont bleibt und manchmal beinahe zu der Einseitigkeit des bloßen Daseins und Wertes für den schaffenden Urheber führt. (Tagebuch!) Auf diese Poselosigkeit, dieses Festhalten am ersten Ergebnis des Schöpferwillens zielt letzten Endes die aus dem Schönbergkreise so hartnäckig und rücksichtslos ausgesprochene Forderung der künstlerischen Ehrlichkeit. Die Beschränkung auf das Soloinstrument kommt dieser Anforderung viel harmonischer entgegen als das Orchester, das schon durch die Pose seiner Masse, seiner vielgestaltigen Erscheinung etwas auch innerhalb der Kunstäußerung selbst herausfordert, was nach Podium und Redeschmuck schmeckt. Am Ende dieser Richtung, welcher, im Gegensatz zur erst erwähnten, die klangliche äußere Erscheinung gewissermaßen nur Kompromiß mit der Außenwelt und nicht ein Selbstzweck ist, sehen wir Schönberg und seinen Kreis. Diesen zwei entgegengesetzten Tendenzen (die auf Wirkung gestellte artistisch-koloristische gegenüber der im engeren Sinne expressionistischen) entsprechen auch die an den Interpreten zu stellenden Anforderungen. Die erste appelliert an den anpassungsfähigen, kultivierten, mehr passiven — seiner Einstellung dem Kunstwerk nach — Virtuosen, während die andere im Wesentlichen einen selbst gestaltenden, aktiven und schöpferischen Interpreten verlangt. Schönbergs Klavierwerke restlos wiedergeben kann letzten Endes doch nur ein Schaffender, der beim Spielen der Stücke, gewissermaßen von Neuem gestaltend, sie zum zweiten Male komponiert. Zwischen diesen beiden Polen, in beständigem Schwanken, Hinneigen bald mehr zum einen oder andern, bewegt sich die Musik unserer Generation. Dazu kommen naturgemäß noch Züge, die eine Unselbständigkeit gegenüber der älteren Musik, namentlich derjenigen der vorigen Generation, bekunden, und das Reden über unsere Musik auch bei den Repräsentanten so sehr komplizieren, die wir als unsere schärfstprofiliertesten ansprechen. —

Als neue Errungenschaften in der Klavierbehandlung wäre vor allen Dingen die immense Verfeineruug der Pedalbehandlung durch Debussy und Skrjabin zu nennen: das ständige Rechnen

mit halben Pedalhebungen, wobei die Töne der eben verlassenen Harmonie in den weiteren Verlauf des Stückes hineinklingen, das Nachtönen der tonlos angeschlagenen Wiederholung eines Akkordes durchs Pedal, die gesteigerte Verwendung von una corda-Wirkungen — kurz, eine unendliche Reihe neuer Farben. Dazu die erhöhten Ansprüche an die Modulationsfähigkeit des Anschlages. Indeß ältere, technische Manieren, wie gebrochene Oktavengänge, Tremoli, Tonleitergänge immer mehr und mehr zurücktraten, kamen mehr linear empfundene Passagen ohne die übliche Dreiklangsbasis. Man braucht bloß einen Blick in Busonis gewaltiges Concerto zu tun, um von modernen Klaviermöglichkeiten einen Begriff zu bekommen. Eine anders geartete Klavierbehandlung kam mit Reger auf, welche in ihrem massiven Satz häufig Orgelwirkungen anstrebt. Dieser dicke, akkordpolternde Klaviersatz spukt in verschiedenen Nuancen und Abarten heute bei Szymanowski und vielen Regerschülern nach. Wieder Neues brachte dann der Schönbergkreis. Hier ist es die lineare Polyphonie, die die Klaviertechnik bereichert. Das Durcheinander- und Ineinanderweben der verschiedenen Linien eröffnet neue Perspektiven, verlangt eine völlig anders geartete Einstellung vom Interpreten. Als Errungenschaften der Schönbergschen Klavierbehandlung erwähne ich noch das Klavierflageolett, die Akkordmelodien, endlich die so charakteristische Gegenüberstellung dynamisch scharf konstatierter Gedankenkomplexe — das Entsetzen aller „Rechtdenkenden".

Bei den folgenden Hinweisen auf mir bedeutend erscheinende Komponisten und Klavierwerke verzichte ich von vornherein auf jegliche Gefühlsdeutung von Musikstücken. Eine solche muß, entsprechend dem verschiedenen Material (Ton und Wort) immer Stückwerk bleiben, ebenso wie der Ausdruck eines Bildes sich letzten Endes auch nicht mit Worten fassen läßt. Zuerst will ich von Schönberg reden. Ich halte Schönberg für den schöpferischsten Menschen unsrer jüngsten Musik. Wenige Klavierwerke hat er bisher veröffentlicht, aber um so gewichtigere. Aus Schönbergs Nur-Ausdrucksbetonung resultiert seine eigentümliche Schreibweise, in der alles Formalvermittelnde, Abglättende, Verwässernde fast vollkommen verdammt wird. So kommt eine Musik zustande, die beinahe ausschließlich aus Gefühlsextrakten ohne alle entspannenden Zwischenflächen — im Sinne der älteren Musik — besteht. Berechtigung erhält dieser Stil durch die Kürze der Schönbergschen Stücke, denn auf die Dauer müßte diese ununterbrochene seelische Hochspannung unerträglich ermüden. Die ersten beiden Stücke aus op. 11 bieten in ihrem formalen Bau, ihrer motivischen Durcharbeitung noch manches Gewohnte. Im zweiten Klavierstück z. B. könnte man unschwer die Liedform erkennen. Neu ist der tief-visionäre Inhalt, der in der eigenartigen Klangwelt seine Ausdrucksmittel findet, sowie die ungeheure Gefühlsintensität. Ganz revolutionär ist Schönberg in Nr. 3, einer seiner kühnsten und gewaltigsten Visionen. Fabelhaft die Sicherheit des Instinkts, welche ihn bei der Auswahl und Abwägung der neuentdeckten Harmonien leitet. Eine atemraubende seelische Eruption-Dämonie, die grotesk wird. Ganz anders die Welt in op. 19. Hier alles intim und differenziert. Skizzenhaft in der andeutenden Kürze, gibt doch jedes Stück ein ganzes. Es herrscht eine Freiheit der Melodie, eine Entstofflichung des Rhythmus, die Meisterschaft zeigt. Nirgends Erstarrung, nirgends Gebundenheit, nirgends Brahms! O, lange wird es dauern, bis Schönberg Allgemeingut wird! — Aus dem Schönbergkreis haben wir vor allem eine prächtige Sonate von Alban Berg, ein Werk, das in seiner linearen stilistischen Reinheit musterhaft ist. Formal ein üblicher Sonatensatz, aber modern in der seelischen Durchdringung, der Ökonomie. Ein Klavierparallelstück zu Schönbergs Kammersymphonie, nur etwas zu musterhaft, ohne den Phantasieschwung Schönbergs. Wellesz Klavierstücke sind im Werte ungleich, und namentlich die letzten Werke von ihm enttäuschten. Sein bestes gab er wohl im zweiten und dritten Stück von op. 9. Weitere Werke aus dem engeren Schönbergkreise sind mir bisher nicht in die Hände gekommen. Ich will hier aber noch eines Komponisten erwähnen, der stilistisch auf Schönberg fußt, wenngleich er nicht zu dessen Kreis gehört: Hans-Jürgen von der Wense. Ein Glühender, mächtig durch seine extatische Begeisterung den Zuhörer zu sich zu zwingen. Man hat für seine Schreibweise Schlagworte, wie „Telegrammstil", „Gebärdenmusik" geprägt, ohne damit das Tiefste, Gesunde zu packen. Diese Kunstäußerungen sind es

gerade, die mir neue Hoffnung geben; denn der Verfall hat nie auf knappe Prägung des Ausdrucks Gewicht gelegt: seine Merkmale waren stets Routine, technische Ueberladung, Erstarren von Überkommenem in Manier. — Zu dieser radikalen musikalischen Linken tendieren auch einige Komponisten, die die Beziehung zur „Mehrheits"-Musikentwicklung nicht eigenwillig abgeschnitten haben. Hier steht Heinz Tiessen. Auf Strauß fußend, hat er sich allmählich mehr und mehr von ihm freigemacht. Seiner Veranlagung nach von erstaunlicher Vielseitigkeit, repräsentiert er eine ungewöhnlich glückliche Mischung von Lyriker und Symphoniker. Sein Klavierwerk „Eine Naturtrilogie" ist hochbedeutend und gibt in ihrem ersten Teil Tiefstes. Hier in der „Einsamkeit" herrscht angespannteste Ausdrucksintensität und -konzentration, während in den beiden anderen Teilen koloristische und Symphoniker-Strauß-Elemente vorwiegen. Musikantentum steht neben Tonmalerei und Mystik. Dem Baumeister gelingt dennoch ein Ganzes. Ich erwarte gespannt und voll Hoffnung Weiteres von Tiessen. Großes gab unserer deutschen Klavierliteratur Reger mit seinen „Bachvariationen" op. 81. Gegenüber diesem Wunderbau mit seinem gottesdienstlichen Inhalt, seiner gigantischen Fuge kommen die bourgeoise intime Hausmusik seiner kleinen Stücke, die konzertante Oberflächlichkeit seiner Telemannvariationen kaum in Betracht, allenfalls das Klavierkonzert: trotz seiner mürrischen Unangeregtheit in einzelnen Teilen ein achtunggebietendes Werk, von einem ernsten Musikhandwerker geschaffen. — Die andern Meister unserer eben in der Ablösung begriffenen Zeit: Mahler, Pfitzner, Strauß sind mit Klavierwerken nicht vertreten. So will ich denn Deutschland mit dem Hinweis auf einen Einsamen verlassen, der, „unserer Welt abhandengekommen", abseits steht. Nicht eine schöpferisch sprudelnde Musikernatur sondern ein verschlossener tiefernster Mensch, oft von rührender Zartheit, spricht aus den Werken Conrad Ansorges, von denen man die Sonaten (namentlich Nr. 2 und 3) und nicht die epigonenhafte Jugendballade im Konzertsaal kultivieren sollte. Im besten Sinn „modern" ist hier der ungetrübte, unbeirrte Blick, der ihn seine modeferne Tonsprache schaffen ließ. Bei den Böhmen, die der deutschen Musik immer näher gestanden haben, als die anderen Völker, hat sich von Alters her eine gute musikantische Tradition erhalten, die auch das Erfreuliche an den Werken unserer Generation ist. Joseph Suk's Stücke „Erlebtes und Erträumtes' (op. 30) haben mich unter den tschechischen Klavierkompositionen am meisten überzeugt. Hier finden wir neben dem Musikantischen — welches nach Deutschland weist, wenn es auch an sich böhmischen Typ zeigt — eine artistische Prägung, die dem gegenüber das Merkmal romanisch-slavischer Musikallianz ist. Farbnuancen von feinem Reiz wirken wie Exotismen — lineare beinahe quartettmäßige Schreibweise berührt sympatisch. Novak, Kricka, Stepan sind weitere beachtenswerte Namen.

Alexander Skrjabin begann à la Chopin — früh ward allerdings schon eine persönliche Note deutlich (die prächtige Polonaise) — steigerte sich dann zu aktivstem, eigenwilligem Schaffen — in seiner 5. Sonate (sowie Orchesterwerken zwischen op. 50 und 60) — nud verebbte in Neurasthenie. Skrjabins Spätzeit ist charakterisiert durch zunehmende Abstumpfung gegen immer wiederkehrende üppige Farben, die den Rausch zuletzt zur Qual machen. Regiebemerkungen, wie „mit schmerzhafter Wollust" zeigen eine abwegige Psyche. Das Schwelgen schließt den Konflikt, die Tat allmählich ganz aus — es entsteht ein planloses Hindämmern. Höhepunkt bleibt Skrjabins mittlere Periode mit ihrer extatischen Phantastik; die spätere rein koloristische Entwicklung wird Verfall, das Geniale verkrampft. — In Frankreich nimmt die Entwicklung einen ähnlichen dem Kolorismus zuneigenden Verlauf wie in Rußland. Die musikalische Jugend Frankreichs repräsentieren — auch im Auslande — Debussy und Ravel. Debussy ist die höchste Blüte des artistisch-koloristischen Prinzips. Eine typisch französische Erscheinung, deren Schaffen in einem dem Deutschtum völlig heterogenen Boden wurzelt; Ästhet bis in die Fingerspitzen. Musikantische Züge fehlen vollständig; diese setzen Aktivität des Schaffens voraus, Debussy ist aber ganz passiv, der artistisch-dekadente Stimmungskünstler. Er wird — seine Werke lehren uns dieses Wunder — zum Impressionisten innerhalb der ganz expressionistischen Kunst Musik. Er zaubert intimste Außeneindrücke aus dem Klavier hervor, erfüllt vom ersten bis zum letzten Ton

mit Debussy's französischen Nerven. Er schaltet alles an Formlogik, Harmonik, Melodik aus, was ihm nicht in den Kram paßt, macht die Musik preziös und arm, damit sie seiner Einseitigkeit dienen kann. Seinen Lehrsatz: „la musique doit être sugguestive" übersetzt er in die Praxis seiner Stimmungsmalerei; und die Stimmung, die Grundstimmung aller Stimmungen bei Debussy ist: — eine müde Sinnlichkeit, differenzierte, parfümierte Langeweile. Nervenkunst . . . dafür aber fein, verfeinert, überfeinert. — Eine Unzahl von Klavierstücke hat Debussy geschrieben: von der bezaubernden, noch ganz regelrecht gebauten Suite bergamasque — unter beständiger Lockerung der Form — bis zum Pointillismus, der Tupfenmalerei seiner letzten rein impressionistischen „Préludes". Duftigste Gebilde sind darunter — Gebilde, die mich periodisch immer wieder zum Sklaven Debussy's machen; denn zum Sklaven werde ich immer, wenn ich Debussy spiele: ich gebe meinen Willen auf, welcher „Nein" sagen würde! — Ich empfehle für den Konzertgebrauch vor allen Dingen „Coins des enfants" und beide Hefte (namentlich das zweite) „Préludes". Ravel ist aktiver, ursprünglicher und ist wohl der einzige an Debussytis leidende Komponist, der außer Meister Claude erträglich ist. — Etwas von einem ungarischen Debussy — was das Artistisch-Koloristische betrifft — hat Béla Bartok; aber einen ganz anderen Menschen zeigen seine Stücke. Er wurzelt bodenständig im Nationalen, bevorzugt nationale Rhythmen und hat eine stark ausgeprägte groteske Ader. Nichts von Debussys Weichheit, alles ist männlich-herbe. Sein Stil ist von ganz individueller Prägung und weist, meiner Ansicht nach, in die Zukunft. Op. 6, die Rumänischen Tänze und op. 14 scheinen mir besonders hochbedeutend. — Zum Schluß Busoni. Er vertritt gewissermaßen den internationalen Künstlertypus. In unserer Zeit ist er der geistvollste Komponist — im abgrenzenden Sinne des Wortes. Nicht in der schöpferischen Erfindungskraft liegt bei ihm der Schwerpunkt, aber in seiner schaffenden Intelligenz, seinem psychischen Sonderleben, seiner klangkombinatorischen Phantasie. Sein Stärkstes gibt Busoni in katholischer Mystik, spukhafter Phantastik, resignierender Stilik. Er schenkte uns das wohl bedeutendste Werk der modernen Klavierliteratur: die Fantasia contrappuntistica. Dieses Werk muß man kennen. Busonis großes Concerto erwähnte ich schon. Wichtig sind sonst noch sein „Indianisches Tagebuch", sowie drei Sonatinen, von denen mir die erste am nächsten steht. Wichtig endlich noch seine vielen Bearbeitungen und Phantasien über Bach'sche Werke. In Busoni verbindet sich die artistisch-koloristische mit der im engeren Sinne expressionistischen Richtung zu einem neuen, lebendigen Ganzen.

Vom Muſiker.

Ein Dialog mit Kalypso.

Von Alfred Döblin.

Muſiker: Ich ſoll dir von den Menſchen ſprechen, denen die Muſik etwas bedeutet, und was ſie ihnen bedeutet. — Seh ich raſch über unſere Freunde hin, ſo erblicke ich den Herrichter der Muſik, die Vorführer und Hörer.

Laß mich dir vom Vorführer ſprechen. Es ſteht um ſeine Fähigkeit und ihre Beziehung zur Perſon ebenſo wie bei jedem andern Künſtler. — Der Vorführer iſt ein Doppelweſen; erſt einmal Künſtler, darin, daß er begabt iſt mit einer ſeltenen Stimme und dergleichen; dieſe Stimme aber allein iſt leer; ſie muß ſingen, und das Lied des Herrichters iſt die Darſtellungsmöglichkeit der Stimme; ſo iſt der Vorführer das andere Mal Hörer. Doch ſagt dies, daß nicht die Darſtellung des Liedes der Zweck der Stimmtätigkeit iſt, ſondern vielmehr, daß zunächſt die Darſtellung der Stimmtätigkeit der Zweck des Liedes iſt. Denn die Aufgabe des Vorführungskünſtlers kann nur die ſein, ſeine Künſtlerſchaft zu zeigen, nicht aber etwas anderes. Für den Vorführer iſt das Lied ebenſo Stoff, wie dem Herrichter manche Ordnungen und Zuſammenhänge Stoff für das Lied waren; und ſo wenig darf der Herrichter von bloßer Wiedergabe ſeines Werkes reden, wie der Naturſchöpfer, der Donnergott von Wiedergabe ſeines Gewitters, ſeines Waldesrauſchens in den Tonfolgen. Und ſo kennt auch der Vorführer ein Sicheinleben in das Werk, das ein, wenn auch nur leiſer, Hauch belebt von der wütenden Kraft und Zuſammenraffung, von der Hingeriſſenheit der Geburtswehen, aus denen ſich der Herrichter blaß erhebt, ſprechend: „da ſteht es!“

Wenn man den Maler preiſt, weil er das gelbliche Fleiſch eines badenden Knaben aus dunkelfarbenen, bläulich flimmernden Wellen aufſteigen läßt, wenn man ſich an meergrünen Kiſſen berauſcht, die auf einem Bett, von falbem und halbem Lichte betaſtet liegen, warum tadelt man den Vorführer, der Gleiches tut? Viele Beſtimmtheiten, Werte und Ordnungen wirken in jedem Kunſtwerk zuſammen; weniges und einiges nur von dem Schatz kann der Vorführer heben, manches hinzutun. Er gleicht auch einem wechſelnd farbigen Lichte, einer Laterne, die über das Land leuchtet; ſeine Stimme iſt die Laterne, das Lied das Land, das unter dem Licht aufwacht.

Binden das Kunſtwerk des Vorführers, den Geſang, das Spiel wenige und dünne Ordnungsweiſen, Eigenſchaften, Fähigkeiten, tönt faſt nur ſeine Stimme, ſpielt faſt nur ſeine Mimik, ſo verarmt aber das Kunſtwerk; und der Künſtler, der nur einzelnes ausbildet, der Bruchſtückkünſtler erſcheint, der unter die Seiltänzer und Radſpringer gehört. Wo die Luſt etwa an der Meiſterung des Handwerks, an der Geſchicklichkeit ſich breit macht, wo das Erſtaunen und die kalte Bewunderung die Hände zum Klatſchen bringen, weitet ſich der Raum zum Zirkus.

Kalypſo: So rede ich wohl in deinem Sinn: du trennſt nicht Formen und Inhalte noch ſonſt derart. Ich denke mir aber eine Kunſt und kenne ſie, welche gegenüber ſteht aller Kunſt, ſich abhebt von ihr, trotzdem aber Kunſt iſt. — Ich meine jene, die, während ſie ſpielt, ihres Spiels lacht, die mit ihrer Kraft Kraft verhöhnt, — die ironiſche Kunſt, die ſich ſelbſt zerſtört, indem ſie ſich aufbaut. Sie hat den Gedanken „Kunſt“ ſelbſt als Ordnungsweiſe aufgenommen, eine Abtrünnige, eine Gegenkunſt, — ein ſehr reifes, ſeltenes Weib, mit dem Meſſer in der Bruſt noch höhnend.

Muſiker: Dies alſo wäre der dreifach merkwürdige Geiſterſchritt der Kunſt, den du zu Ende gingſt: die ganze Kunſt, die Zirkuskunſt, die ironiſche Kunſt. — Wir ſprachen von dem Vorführer; — laß uns genug von ihm geredet haben.

Kalypſo: Gern will ich aber dir von dem Hörer erzählen. Jedes Werk ſtellt an den Hörer Aufgaben. Du nannteſt die Muſik eine Zeichenſprache, eine Hyroglyphenſchrift; aber viel-

deutig, überbestimmt, unbestimmt sind ihre Zeichen. Keine Sprachbildung, — schillernde Irrlichter, die hintanzen. Und eben dies schafft dem Hörer große Macht; es setzt so vieles in seine Willkür. Man kann bei jeder Kunst fragen, wie viel sie aufdrängt, dem wir nicht entrinnen können, — und wie viel sie uns überläßt. Ich denke an den Henkel, den sie gibt, und die Blütenvase, die sie meint. Aber eben dies verleiht dem Hörer eine Lust der Freiheit und Ungebundenheit, — Lust, welche wächst aus dem Fehlen des Zwanges zu jener Anerkennung, aber später auch aus der Möglichkeit selbstherrlichen Waltens.

Seh ich auf die Vase, die der Herrichter meint, und vergleiche sie dem Werk des Hörers, so darf ich freilich nur leise zu dir sprechen. Oh schlechter, glaub ich, pflücken wir diesen Strauß der Musik, als eine Kuh Gras rupft. Rasch sind wir selbstherrlich mit unserem Wunsche, Erlebnis und Erinnerung zur Stelle. Oh welche Macht hat über uns das Ruhende, die Vergangenheit — in der Gewohnheit. Ohne Überlegung greifen wir zu, vergreifen wir uns, — setzen wir an, was du Ordnungsweisen nennst. — In unsere Willkür ist so vieles gegeben. Es bleibt ganz bei uns, ob die Tonfolgen uns Musik werden, welche und wie tiefe Musik sie werden; ob das Ganze überhaupt zum Kunstwerk wird, zum Bild eines von uns erlebbaren Wohls oder Wehes. Wie klein seid Ihr Künstler vor mir und vor uns! Schafft einer eine Waffe, so kann er mich damit schlagen, einen Sessel, ein Bett, — ich muß es anerkennen; es wird sich zeigen, was es ist, mag ich wollen oder nicht: du kannst aus aller Künste Wohlgeschmack und Erlesenheit dein Werk blühen lassen, ich brauch nur den Kopf abwenden, — und alles war umsonst. Das Kunstwerk ist etwas zwischen dir und mir, — bin ich nicht, so ist es auch nicht. Es ist von dir, zwar nicht für mich, aber doch durch mich — und auch von mir. Es nützt nicht, daß du sagst, es hätte sich aus dir und deinem Leben losgerissen, und so sei es satt und genug: so war es wohl dein Werk, aber seine Werte wachsen erst aus Vergleich und Urteil, zeigen über sich und dich hinaus, auf Vergangenheit, Vorwelt, Umwelt. Das Persönliche, Beziehungslose, hat keinen Eingang in eine Kunst, zum wenigstens in die Musik: so höhne ich dir! — Es wächst das Werk mit Werten aus den Werten, und darum wächst das Kunstwerk — aus mir — für mich. Ich bin dein Boden, und bin dein Richter; du bist mein Vater und bist mein Kind. Du bist rettungslos in meine Hand gegeben, — du liegst rettungslos an meiner Brust.

Musiker: Aus deinem Munde klingt mir kein Hohn mehr. Wohl Bitteres, o Kalypso, liegt in manchem, worauf du deutest. Ich mag nicht denken an den Hörer, — wie eine Mutter nicht an die Fremde denken mag, in die ihr Kind ziehen muß. Ich will nur schweigen von ihm. — Heimlicher wird mir bei den Herrichtern.

Die Musik ist so eng mit ihnen verbunden, so zu ihnen gehörig, wie ihr — Schweiß, ihre Haare. Es ist abgeschmackt, sie zu fragen, warum sie musizieren. Bisweilen sieht man die Armen, deren Geist erkrankte, sich bewegen wider ihren Willen, Worte ausstoßen, ohne daß sies hindern können: die Zunge spricht und der Fuß hüpft von selbst; es ist nicht ihre Zunge, nicht ihr Fuß. So freiwillig unfreiwillig musizieren der Herrichter.

Wenn ich dir wie ein Anatom oder Physiolog deuten soll, so will ich sagen: in der Rinde des Schläfenlappens unseres Gehirnes findet sich eine kleine besondere Stelle; in diese strahlt der Gehörnerv aus, und hier sollen die Gehörempfindungen erfolgen, sagt man mir; genauer lehren die Physiologen, daß an dieser Stelle sich das Wunder der Umsetzung einer Nervenerregung in eine Gehörsempfindung vollzieht. Die Nervenfasern dieser Sphäre enden aber nicht hier, sondern weitere Fasern und Bündel stellen Leitungsbahnen zu anderen Rindensphären dar, welche dem Gesicht dienen, den Erinnerungsbildern der Worte, den sonstigen Empfindungen, den zahlreichen Bewegungsvorstellungen. An eine auftauchende Gehörsempfindung knüpfen sich unmittelbar Massen von andersartigen Empfindungen; eine musikalische Vorstellung ist nie allein Gehörsvorstellung. Die Ausbildung der Leitungs- und Verbindungsbahnen kann aber bei den verschiedenen Menschen verschieden sein; das Überströmen der Nervenerregung kann rasch und leicht in diese Bahn hinein, schwerer in jene hinein erfolgen. Auf die Bildung einer Gehörsempfindung zu einer musikalischen Vorstellung und auf ihre Fortführung wirken hier mehr Erinnerungsbilder

von Worten, dort mehr Bewegungsvorstellungen verschiedener Muskelgruppen, dort mehr Gesichts- und sonstige Empfindungen: dies hängt von Anlage und Erleben ab. Diesem Musiker diktieren feine und eigenartige Bewegungserinnerungsbilder, stammend aus Arm, Bein, Rumpf, seine Rhythmen, jener schreibt rhetorische Musik. Du siehst übrigens, daß auch die anatomische Überlegung diejenigen widerlegt, welche glauben, die Musik allein und für sich betrachten zu können, ohne die Wirklichkeit und den Menschen. Es verbindet sich die Gehörsphäre doch mehr oder weniger mittelbar auch mit den Gehirngebieten, welche die Weite der Blutgefäße steuern und die Empfindungen der inneren Organe vermitteln, und so tritt das Gefühlsleben, und was wir so nennen, in Verbindung mit dem musikalischen Vorstellungsleben.

Gewiß ist sehr lehrreich, Kalypso, daß die Hörsphäre doch näher und enger, als mit sonst einem Bezirk, mit denen der Sprache und der Körperbewegungen verbunden ist, daß die Musik auf das Gefühl nur wirkt vermittelst jener Nerven und Muskeln. Wie mannigfach aber, bei wechselnder Bildung und Benutzung der Bahnen vermögen sich die Musiker zu entwickeln! Einige Bahnen lieben und bevorzugen sie immer wieder; im Laufe häufiger Übung erlangen bevorzugte das Übergewicht, wachsen auf Kosten der anderen. So bemächtigen sich einige wenige Affekte immer entschiedener der musikalischen Schätze; sie allein musizieren noch und setzen das Werk in Betrieb, während anderes verkrüppelt und verlahmt. Da bildet sich der musikalische Charakter heraus, — der aber zunächst umschränkt, nichts oder wenig oder noch wenig mit dem übrigen, dem Persönlichkeitscharakter zu tun hat. Doch kann er mit ihm in enge Verbindung treten; das was ich musikalischer Charakter nannte, kann auf eine sehr umgestaltende Art in den andern hineinwachsen, mit ihm geradezu um Luft und Boden kämpfen. Je leichter und rascher und mehr Erregungen und Spannungen, die der Tag im Menschen erzeugt, auf das Musikalische überspringen, um so gefährlicher wird es für den Persönlichkeitscharakter. Zu viel Kraft, Erregung und Aufmerksamkeit nimmt die Musik dem Leben. Wie in einen Ofen stopft der Künstler in sich hinein.

Es kommt zu keinem restlos glatten Ablauf der Erregungswellen, zu keiner Erledigung; das Erlebnis erzieht die Künstler nicht. Vielmehr macht es sie krank und kränker; du weißt nicht, wie ungezähmt, zum Schämen ungezähmt sie sind, wie alles in ihrer Seele ihnen davonläuft, wie vieles sich ziellos durchkreuzt und ihrer bemächtigt, wie sie ratlos um sich selbst in Angst oder Trauer verfallen, die sie zu irgend einer Religion drängt oder einer Spielerei, oder zum Vieh sinken läßt, — haltlose Menschen, den Frauen verwandt und doch sehr drängend zu deren hoffnungsspendenden Lippen. Viel müssen sie dulden unter dem Nachwirken und Wiederaufleben des Unerledigten, das sie verwüstet; sie leiden an unterirdischen Erinnerungskrämpfen, die sie aufzehren, schwer und tatlos machen, wühlen sich glücklich ein in eine kleine sicher weisende Tagesarbeit. — Du fragtest mich, Kalypso, wie viel vom Ich sich die Kunst bindet.

Ich will dir erzählen von denen, die ihr Ich hineinlegen in die Kunst, weil sie nur darin ihre Kraft und Größe sehen, überall sie selbst zu sein. Sie glauben an sich, sie dachten nie über sich nach. Ich heiße sie Ichmusiker. Wir dürfen uns nicht verlieren, sagen sie mit jedem Atemzug. Hier ist der Boden der Bekennerkunst. Sie singen ihre Liebe und ihren Haß aus, erringen in ihr Siege, kämpfen, morden, predigen mit Geschrei, wüten und waten in Blut, unerhörte Opfer dampfen zu ihnen; immer bebt der Boden unter ihnen. Was andern ein Faustschlag oder Dolchstoß ist, ist ihnen eine harmonische Wendung. Kalypso, du hörtest, daß ich diese Künstler nicht liebe. Sie ist mir zu gut zu dem, wozu sie sie gebrauchen. —

Da lob ich mir die Stolzen, die sehr Feinen, die Barbaren jene nennen, und dafür hören, sie könnten nichts als — musizieren. —

K a l y p s o: Ins Blaue also, ins Himmelblaue hinein?

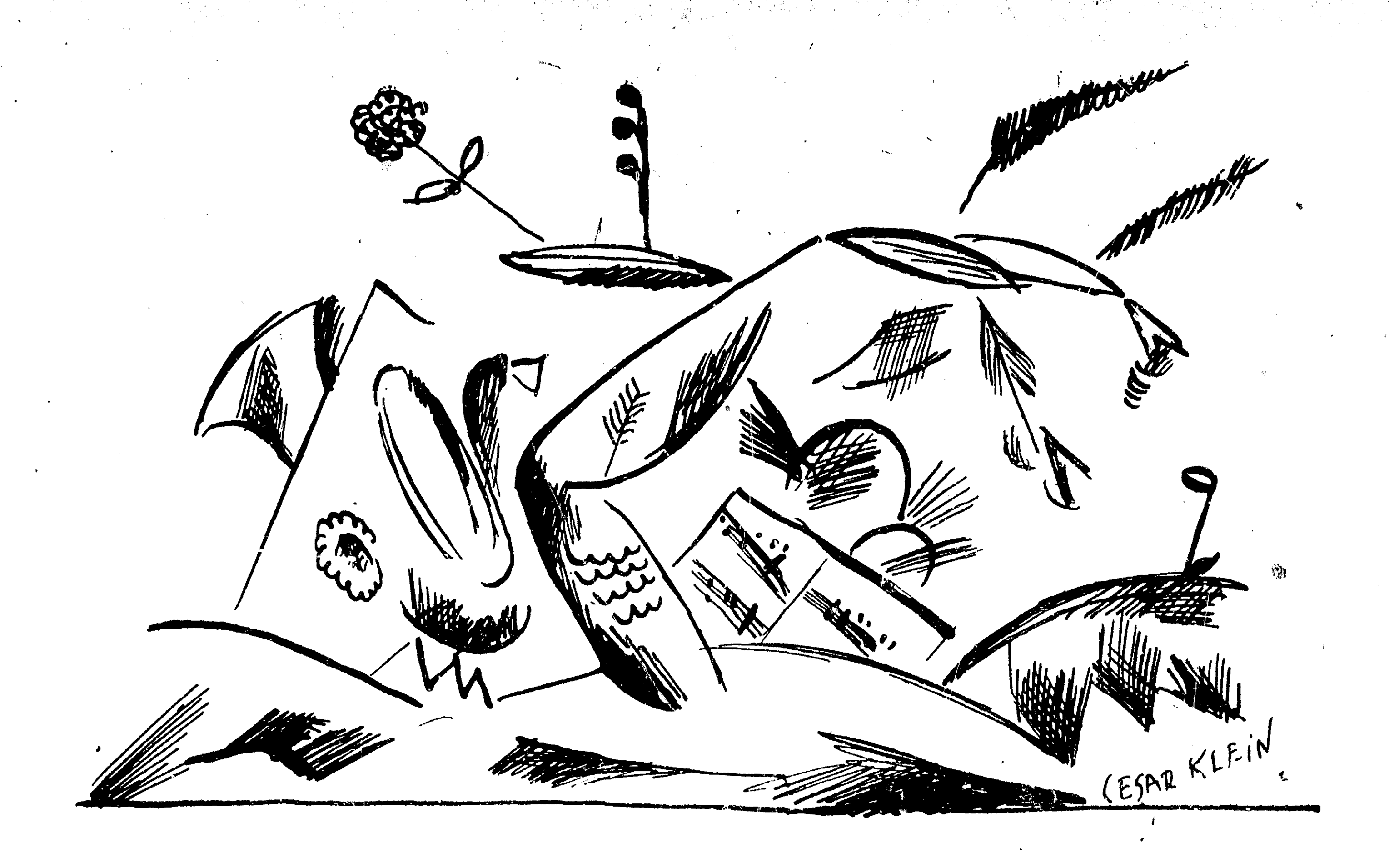
M u s i k e r: Wohl, es ist zum Spotten über die feindlichen Brüder. Diese Kunstmusiker wollen nicht mehr und nicht weniger als Musik, aber sich wollen sie aus dem Spiel lassen. Ich nenne sie Esmusiker, die sachlichen. Sie dienen der Kunst, wo die anderen die Kunst dienen

lassen. Hier wird nicht gesprochen von Echtheit der Stimmung, Tiefe der Empfindung, packendem Ausdruck, sondern von der Schönheit, Eigenart des Einfalls, der Gewähltheit, dem Reichtum der Erfindung, der blühenden Durchführung. Sie halten sich zurück von der Musik, sie waschen ihre Wäsche zu Hause. Sie sind so scheu und fürchten sich, daß sie sich gern maskieren, ganz mit den äußeren Zeichen ihrer Kunst behängen.

Aber du siehst, Kalypso, Einseitiges lehrt man und will man überall; gut nur, daß die Werke nicht so viel von dem Wollen berührt werden, wenngleich immerhin mehr, als die zugeben, welche nur aus einem Können die Kunst entstehen lassen. — Sie wollen um jeden Preis — Zirkuskünstler sein, die Stolzen, die Esmusiker, — zum Teil aus Reinlichkeit, um nicht mit den andern verwechselt zu werden, die sich wie brünstiges Vieh in der Kunst wälzen.

Naiv und blindes Naturspiel mögen sie heißen, — die Ichmusiker; wenn einer, spielen sie und poltern wie süße schmutzige Kinder, kennen nicht die Scheu, den Hohn und die Ehrfurcht, — wenn jemand, sind jene Kenner sentimental voll Wissens und schwärmerischer Zucht. Die Künstler sollen aber alle mehr oder weniger fertig, das ist, genial sein, denn dies macht sie zu Künstlern. — Ich will eine letzte Gruppe an dir vorüber ziehen lassen; du mußt nicht wegsehen, wenn sie bläken, die Zunge ausstrecken und Kobolz schießen. Diese Gruppe kennt weder Ehrlichkeit, noch Unehrlichkeit, weder Schönheit, noch Häßlichkeit, noch Eigenart, will weder sich noch die Kunst, sondern — den Zuhörer. Sie kennt gut nur deinen einen Satz: Kunst ist etwas zwischen dir und mir. Dies sind die Dumusiker. Auf den zerwühlten, rücksichtslosen Ernst, die brutale blinde Losgelassenheit der einen, auf die ganze zärtliche Zurückhaltung der andern folgt hier grobes brüllendes Gelächter. Etwas von einem Arzt haftet ihnen an; ihre Musik ist Apothekerware. Diese Giftmischer wollen den Hörer aufbeben sehen von seinem Sitz, sie wollen ihn zittern machen, schluchzen; das Zeitmaß seiner Atmung bestimmen; wollen seinen Puls stocken und wieder strömen lassen, eine Spannung über seine Kniee und Kehle werfen, seine Füße im Taktschritt locken. Diese Menschen, o Kalypso, liebe ich sehr, — auch, weil sie mich Kälte und Abgründe ahnen lassen. Was ist ihnen die Musik? Wie Räuber springen sie mit ihr um, vergewaltigen sie. Sie ist ihnen ein Genuß, eine Waffe, ein Gewand, viele Gewänder, eine Peitsche, eine Narrenklingel, die sie anderen aufsetzen, ein kostbarer Spaß. — Ich will dich schonen, will nicht zu viel sprechen von ihm, dem Herrichter. Du läßt den Menschen, sagst du, nur in der Musik herankommen; aber halte dir auch den fern, der solch Gebräu bereitete, halte dir ihn besonders fern. (Kalypso lächelt, sieht ihn an; der Musiker nickt traurig: Ja, oh ja. —

❖



Musikalische Kulturfragen.

Von Dr. Hans Mersmann.

Zwischen Kunst und Kultur besteht ein tiefer Zusammenhang. Seine Erkenntnis ist Allgemeingut geworden. Das Kunstwerk ist das feinste Organ für die Schwingungen seiner Zeit, Resonanz ihrer leisesten Sprache. In der Musik ist dieser Zusammenhang am schwersten zu spüren. Daß er da ist, leugnet heute niemand mehr. Daß eine Kulturgeschichte der letzten Jahrhunderte ohne die Musik geschrieben und gelehrt wurde, ist ein Verlust für sie. Für manche Strecken der Entwicklung sogar ein schwerer, der das Gesamtbild entstellt.

Konnte die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kultur und Musik je dringender sein, als heute? Die redenden und bildenden Künste eilten der Zeit voraus. Ihr Zusammenbruch lag in einer Zeit, da die Welt noch von sattem Behagen strahlte. Durch sie hallte der Schrei nach Erneuerung schon, als man um sie herum noch plauderte und ‚Genre' malte. Und als nun der gleiche Schrei viel tausend Kehlen sich entrang und die Führer fehlten, die sie befeuernd einten, da haben schaffende Künstler neue Fahnen gehißt und neue Altäre gebaut. Sie traten der Zeit nicht als Fertige gegenüber. Sie waren noch längst nicht vollendet. Sie sahen wohl Wege und Ziele, aber die waren noch in weiter Ferne. Doch sie rangen. Kämpften in den ersten Reihen nach gleichen Zielen. Fühlten sich eins mit ihrer Gegenwart, getragen, viele auch verschlungen von den reißenden Strömen der lebendigen Entwicklung.

Und die Musik? Stand sie nicht fernab von diesem lebendigen Strom? Ging sie nicht eigene, stillere Wege? Sie war die aristokratische der Künste. Sie lebte ein eigenes, innerliches Leben und hatte eigene Probleme, die sie ganz zu erfüllen schienen. Sie rang wohl auch, aber nicht um Ethos und Menschentum, sondern um den Sieg über Tonalität und konstruktive Formen. Nein, doch auch um mehr: um eine neue Sprache. Wie aber konnte diese neue Sprache Ausdruck ihrer Gegenwart sein?

Etwa vor zwei Jahrhunderten war die Musik eine Sprache, die alle verstanden. Inhalt und Stil einer Kirchenkantate waren allgemeines Besitztum. Die Organisten, die sie schrieben, waren gewissermaßen Beauftragte des Volkes. Noch lange blieb den Musikern diese Beamtenstellung. Sie komponierten im Auftrage ihres Fürsten, ihres Gesellschaftskreises, ihrer Gemeinde. Aber unter der Oberfläche regte sich längst der Keim des persönlichen Ausdrucks, verhüllter Wille, eingeschmolzene Klage, ja bereits frühromantische Sentimentalität. Bis Beethoven alle Schranken durchbrach, alles tönen ließ, was an Freude und Jubel, an Schmerz und Zusammenbruch jemals künstlerischen Ausdruck fand. Aber schon, die ihn zu verstehen meinten, täuschten sich. Waren sie noch fähig, seine ‚klassische' Zeit zu fühlen, so wandten sie sich von ihm, wo er am größten wurde: wo er vom Menschlichen ins Kosmische hineinragte. Von Beethoven an war der Ausdruck des musikalischen Kunstwerks

persönlich. Durch die Romantiker wurde er subjektiv. Seit Beethoven ist die wahrhaft verstehende Gemeinde des schaffenden Musikers zunehmend kleiner geworden. Und nie war sie kleiner als in unseren Tagen. Ich fasse den Begriff des Kunstwerks, das ein Ausdruck unserer Zeit ist, eng. Ich lehne es ab, mich mit musikalischen Reisetagebüchern zu beschäftigen, mit Quellen, Mondscheinnächten, wie sie dutzendfach auf den Markt geworfen werden, mit nachempfundenen klassizistischen Formen, wie sie mit und ohne Programm aus den Kompositionswerkstätten als gangbare Münze in den Konzertsaal wandern. Ich suche das Kunstwerk unserer Zeit da, wo es (gleichviel in welchen Formen und in welchem Stil) um Erneuerung ringt. Um die gleiche Erneuerung, nach der die Kunst der letzten Jahrzehnte inbrünstig suchte. Hier klafft ein Widerspruch. Weniges bleibt. Und noch geringer ist die Zahl derer, die den neuen Ausdruck verstehen, auch nur verstehen wollen. Oder auch verstehen können?

Wohl gibt es ein Gemeinsames in der Kunst unserer Tage. Sie streift das Beiwerk, die Zutaten ab, stellt Wesentliches in großen Linien heraus. Nicht mit gefälliger Selbstempfehlung wendet sie sich an den Empfangenden, sondern mit strenger Forderung. Alles dies ist auch im musikalischen Kunstwerk erfüllt. Es verschwinden anmutige Begleitungen, bequeme Überleitungen, wohlgerundete Teilformen. Es werden Formen geschaffen, die allein ihr Inhalt gebietet, die erprobten Gesetze jahrhundertealter Architektonik treten zurück. Es handelt sich hier nicht um Erfüllungen und um Werturteile. Es genügt, daß dies alles da ist, auch wenn es noch im Zustande ersten Werdens sein sollte. Nur das eine muß hier festgestellt werden: der neue Ausdruck in der Musik dieser Zeit ist Besitztum und Wille einer verschwindend kleinen Minderheit.

Und das ist nicht nur darin begründet, daß die Musik von jeher den andern Künsten in einem Abstand folgte, der zwar verschieden groß, aber immer vorhanden war, sondern es liegt auch in ihrem Wesen. Denn diese musikalische Sprache ist in ihrer gegenwärtigen Formung noch immer höchste Verfeinerung. Sie steht dem Versuch nach Verbreitung schroff entgegen, spottet jeder Verallgemeinerung, ist ein Suchen ihrer Schöpfer, so eigenpersönlich wie es niemals zuvor gewesen ist. Ihr fehlt die eindeutige Stärke der Malerei, die heute nicht zufällig an primitive Kunst anknüpft, aber ihr fehlt auch der ekstatische Ausdruckszwang der Dichtung.

Dieser Widerspruch soll hier nur aufgestellt werden. Er scheint mir notwendiger Ausgangspunkt jeder Frage nach den Beziehungen zwischen der Musik unserer Tage und ihrer Kultur. Aus ihm heraus wachsen die Kulturfragen unserer musikalischen Gegenwart. Diese Kulturfragen müssen gestellt werden, auch wenn es nicht möglich ist, sie richtig oder erschöpfend zu beantworten. Es handelt sich darum: die Wurzeln dessen zu erkennen, was als junger Trieb durch unsere Hand gleitet. Es handelt sich darum: das Kunstwerk unserer Gegenwart als eine Notwendigkeit verstehen zu lernen, Spekulation und Experiment zu trennen von vorwärts weisendem Willen. Aber es handelt sich auch darum: den Boden umzupflügen, auf dem die Scheinkultur unseres Musiklebens ihr Schattendasein führt, auszuroden, was an Verlogenheit, Bequemlichkeit und Geschäft sich breit macht in Feuilletons und Musikfesten, an Unfähigkeit, Reklame und Erstarrung in den Konzertsälen. Tiefe Furchen sollten gezogen werden auf frischer Erde, in denen der Same des großen Kunstwerks unserer Zeit wachsen und reifen kann.

Hier sollen nur Hinweise gegeben werden. Neben der ästhetischen Begründung des modernen Kunstwerks als formale und inhaltliche Notwendigkeit sehen diese Blätter ihre Aufgabe auch in der Begründung unserer heutigen Musik aus ihrer Zeit und aus der Gemeinsamkeit und Berührung aller Künste. Bisher war nur vom Kunstwerk die Rede. Jetzt aber sind die Fragen zu erweitern: ist die Eigenart und Entwicklung unseres gesamten Musiklebens zu sehen in engster innerer Verbindung mit der Kultur- und Gesellschaftsschichtung der Gegenwart. Und handelte es sich bei der Stellung zum Kunstwerk allein um Erkenntnisse, so handelt es sich hier um Forderungen. Denn die nur erkennende Bewertung unserer musikalischen Kultur bleibt unfruchtbar und ihr Ergebnis stärkste Verneinung.

Die Träger aber unserer musikalischen Kultur sind außer dem Kunstwerk der Künstler in weitestem Sinne und die Gesamtheit der Empfangenden: das konzertgewohnte Publikum ebenso wie die, welche immer mehr zu Trägern werden sollen: das Volk als Kulturgemeinschaft. Auf sie alle erstreckt sich der Kreis lebenswichtiger Fragen. Die kulturbedingte und soziale Stellung des Künstlers und des Musikers überhaupt, die Einrichtung unseres Musiklebens, Möglichkeiten und Notwendigkeiten ihrer Umgestaltung, Liebhaber- und Fachunterricht, Erziehung des falsch geleiteten Durchschnittpublikums und der kunstfremden Masse des Volkes, — alle diese Fragen sind alt und oft gestellt. Aber nicht sie zu wiederholen kann der Sinn neuer Arbeit sein, sondern nur: sie in neuem Geiste zu stellen. So soll der Kampf aufgenommen werden gegen das, was hohl ist und verbraucht, soll eingerissen werden, was als rauchende Trümmer einer zerstörten Vergangenheit noch stehen blieb, soll gestützt werden, was aus eigener, echter Lebenskraft zum Lichte will. Auch die weltabgewandteste der Künste stelle sich in die Reihe derer, die nach Erneuerung suchen.

Musikphysiologie

Von Fritz Frid. Windisch.

In der deutschen Musikerzeitung No. 51, 50. Jahrgang, findet sich in dem Aufsatz „Die rheinisch-westfälischen Unternehmer und ihre Helfershelfer“ folgende kunstsoziologisch bedeutsame Stelle:

„Hier [in Düsseldorf] besteht neben dem städtischen Orchester ein philharmonisches Orchester aus 34 Berufskollegen. Diese sind in letzter Zeit fast vollständig zur Untätigkeit verdammt und in ihrer Existenz bedroht. Am hiesigen Stadttheater aber wird Aushilfe von einem Beamtenorchester gestellt unter Leitung eines bei der Provinzialverwaltung angestellten Landessekretärs, welcher außerdem auch noch ein gutgehendes Zigarrengeschäft betreibt. Dieselben Verhältnisse liegen hier beim Schauspielhaus vor, wo ausschließlich Beamte Musik stellen.“

Ein deutliches Anzeichen — aus einer großen Zahl gleicher Fälle herausgegriffen —, daß unser Musikleben sich in einer degenerativen Umgestaltung befindet! Die ernsten Berufskooperationen im Musikerstand sind infolge rein wirtschaftlicher Einflüsse von schnellerer oder langsamerer Zersetzung bedroht. Damit ändert sich das ganze Musikbetätigungsbild: das wirtschaftliche Moment, das bisher eine wenig beachtete Rolle gespielt hat, greift jetzt bestimmend in das Musikgetriebe ein.

Solange ein Körper gesund ist, vollziehen sich seine untergeordneten Funktionen unbewußt; erkrankt aber ein Organteil, so tritt dessen funktionäre Bedeutung für den Gesamtorganismus ins Bewußtsein. In dem augenblicklichen Zustand der wirtschaftlichen Krisen wird — durch die entsprechende Wirkung auf den Kunstorganismus — die soziologische Funktion in den grell-bewußten Vordergrund gerückt, und es eröffnen sich der Erkenntnis ganz neue Perspektiven und Zusammenhänge. Ein vollkommen neuer Wissenschaftszweig hat sich erschlossen, als dessen spiritus rector Paul Bekker mit seinem grundlegenden Werk „Das deutsche Musikleben“ anzuerkennen ist. Ich möchte dieses Wissenschaftsgebiet Kunstphysiologie benennen, und in unserem Spezialfall Musikphysiologie. Physiologie der Kunst im Gegensatz zur Psychologie der Kunst, um in dieser Begrifflichkeit auch zugleich das Aktionsfeld des neuen Wissenschaftszweiges festzulegen. Dieses neue Forschungsgebiet der Kunstphysiologie ist aber nicht nur wissenschaftlich berechtigt, sondern sogar kunst„hygenisch“ (zur Gesunderhaltung des gesamten Kunstorganismus) notwendig. Materie dieses Wissenschaftszweiges wird die Erfassung der Kunst in ihrer soziologischen Beziehung und ihrem wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnis sein; die Nutzanwendung der Forschungsergebnisse stellt sich als wirtschaftlich bestmögliche, physiologische Basis des Kunstmechanismus dar, und zwar sind alle sozialen Bestrebungen des Musikerstandes als Berufsstand in diese Disziplin mit einbegriffen.

Paul Bekkers „Neue Musik“.*)

Das schmale Büchlein gleicht einem Häuschen, aus dessen Fenstern man eine weite Rundsicht genießt. Sie umfaßt die Hauptprobleme der musikalischen Moderne, die mit sicherer Hand ausgewählt, mit lessingscher Klarheit behandelt sind. Ich bewundere den Stil Bekkers, obwohl er mir, wie der Lessings, wesenfremd ist. Novalis fand Lessings Blick zu durchdringend, seine Prosa ohne „hieroglyphischen Zusatz“ für die Magie des unendlichen Ganzen. So geht es mir, im kleinen, mit Bekker. Im vorliegenden Fall ist Mangel Tugend. Das Schriftchen eignet sich, wie nichts anderes, zur Einführung in die neue Musik. Sein propädeutischer Nutzen kann nicht hoch genug angeschlagen werden.

Zunächst stößt Bekker die Fenster weit auf und läßt die Stickluft heraus, die sich ansammelt, wenn Agenten, ausübende und schaffende Künstler, Fach- und Tagespresse, sei es bewußt oder unbewußt, im Dienste einer kapitalistischen Musikindustrie für die Verewigung des Alten arbeiten. „Das Wort der Wahrheit lautet schlicht und ungeschminkt.“ Wie in seinem „Deutschen Musikleben“, deckt Bekker das Treiben der heiligen Allianz mit einer Rücksichtslosigkeit auf, daß man sich ordentlich feige vorkommt. Würde man doch lieber die eigene Zunge verschlingen, als den Herrschaften ins Gesicht speien, was alle Welt fühlt, aber kein Mensch ausser Bekker öffentlich auszusprechen wagt.

Der deutsche Kunstschreiber, von dem sich mit Fug und Recht behaupten läßt, daß ihm Charakter zum Multiplikator seiner Fähigkeiten geworden — Paul Bekker spricht es aus. Wesen, Gang, Ziele der neuen Bewegung werden mit der höchsten begrifflichen Klarheit aufgezeigt. Pfitzners „Futuristengefahr“, ein echt Nicolaisches Produkt, wird mit dem schlagenden Hinweis abgetan, daß es eine Futuristengefahr für die Musik überhaupt nicht gibt, was ich, mit Bekker, innig bedauere.

*) „Neue Musik“. Von Paul Bekker. In „Tribüne der Kunst und Zeit“. Eine Schriftensammlung Herausgegeben von Kasimir Edschmid. Berlin, Erich Reiß Verlag 1919.

(Mittlerweile hat Bekker über Herrn Pfitzner, der die Philosophie seines Schicksals mit bourgeoiser Rückständigkeit und schlechten Manieren verbindet, fürchterliche Musterung gehalten.) Gerade der Leser dieser Zeitschrift erwartet nicht, daß ich ihm das Büchlein in mein eigenes Deutsch übersetze. Er wird es besitzen wollen. Es wird ihm manches sagen, was die Freunde der Moderne wußten. Es wird den Wissenden Klarheit bringen. Es ist zu bedauern, daß sich Bekker über den parallelen Stilwillen in moderner Literatur und bildender Kunst keine genügende Rechenschaft gibt. Seine unromantische Natur scheint sich gegen die gefühlsmäßige Zusammenschau der Künste zu sträuben. Nur sie führt ins Innerste der musikalischen Moderne. Ich habe der modernen Architektonik, mit ihrer Auflösung jedweder Stabilität in Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form, mit den Kategorienpaaren aus Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" beizukommen versucht und würde mich freuen, Bekker auf diesem Wege folgen zu sehen. Es tut wohl, Schönberg „die geistig stärkste, innerlich selbstständigste, weitest blickende, ahnungsreichste" von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart nennen zu hören, und wenn der Verfasser an dem Vater des musikalischen Expressionismus „klangsinnliche Ausdruckskraft" vermißt, so bin ich überzeugt, daß er ihn, der das Sopransolo im Fis-moll-Quartett schuf, bald auch von dieser Seite bewundern lernen wird.

Siegmund Pisling.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von
Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich; meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchestermusik

Kahn, Robert: Konzertstück (es) f. Klavier m. Orch. noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 25. 1.]
Koch, Friedr. E.: Wandervögel. Deutsche Suite noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 25. 1.]
Kuyper, Elisabeth [Nowawes bei Potsdam]: Symphonie (E) noch ungedruckt.
Sinding, Christian: Konzert f. Viol. Nr. 3 noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Brauer. Max: Suite (D) f. Pfte u. Viol. Breitkopf & Härtel 4 M
Butting, Max: op. 8 Streichquartett (A) Wunderhorn-Verlag. Part. 3; St. 12 M
–,—: op. 18 Streichquartett (f) Wunderhorn-Verlag. P. 3,50; St. 14 M
Hartzer-Stibbe, Margarete: Trio f. Klav., V. u. Vcello (cis) noch ungedruckt [Uraufführ. Berlin 16. 12. 19.]
Hindemith, Paul: op. 10 (Streich)-Quartett (f). Schott kl. Part. 2; St. 8 M
Höber, Lorenz: Streich-Quartett (d) noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 3. 2.]
Kahn, Robert: Suite f. Viol. u. Klavier (d) noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 9. 12. 19.]
Kroyer, Theodor: Zwischenspiel f. 10 Blasinstr. noch ungedruckt [Uraufführung Bückeburg 19. 6. 19.]
Probost, Hans: op. 17 Sonate im alten Stil f. Flöte und Pfte. Zimmermann 2 M
Schleemüller, Hugo: op. 30 Auf Urlaub. Suite für Vcello mit Pfte. Zimmermann 8 M
Schnabel, Artur: Streichquartett (d) noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 10. 12. 19.]
Straesser, Ewald (Köln): Quintett f. Klarin., 2 V., Br. u. Vcello noch ungedruckt.
Tartini, Gius.: Sonate „Il trillo di diavolo" (g) f. Viol. m. Pfte. (H. Marteau). Steingräber 1,50 M
Urack, Otto [Berlin]: op. 21 Quintett f. Flöte, Ob., Viol., Br. u. Vcello (A) noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 28. 1.]
Windsberger, Lothar: Trio f. Klav., Viol. u. Vcello. (h) Schott.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Buchal, Hermann: op. 19 Sonate f. Klavier (c) Hainauer 8 M

Busoni, Ferruccio: Kadenzen zu W. A. Mozarts Klavierkonzerten. Breitkopf & H.: zu Nr 26 (A, Köchel Nr 488) 1 ℳ; zu 24 (c, Köchel Nr 491) 2 ℳ

Hofmann, Rich.: Universal-Technik des Violinspiels zur gründlichen Ausbildung der Finger- u. Bogentechnik. Nebst Ergänzungsheften. Zimmermann 19 Hefte je 4 ℳ

Koessler, Hans: Canticum f. Viol. m. Orch. Ausgabe mit Klav. Simrock 3 ℳ

Krause, Paul: op. 26 Choral-Meditationen zum Konzert und gottesdienstl. Gebrauch f. Org. Kahnt 9 ℳ

Kuyper, Elisabeth: op. 11 Ballade (g) f. Vcello m. Orch. Simrock St. 6 ℳ

Landowska, Wanda: Kadenzen zu klass. Pfte-Konzerten. Breitkopf & H. Nr 1 zu Haydn, Jos. op. 21 (D) 2. Satz; Nr 2 zu Mozart Nr 20 (d), letzter Satz je 1,20 ℳ

Loreti, A. H.: Neue Schule f. Gitarre oder Laute. Vollständ. Lehrgang f. d. Begleitungsspiel. Einführung in das Solospiel. Holzmann 8 ℳ

Marteau, Henri: op. 23 Drei Kompositionen f. Org. Nr 1 Präludium u. Passacaglia (e), Nr 2 Präludium und Fuge (c), Nr 3 Introduction et Fugue meditative Steingräber je 2 ℳ

Müller-Hartmann, Robert: op. 8 Drei Klavierstücke (Intermezzo, Elegie, Capriccio). Rahter 2,50 ℳ

Schering, Arnold: Sonate f. Viol. allein noch ungedruckt [Uraufführung Bückeburg 19. 6. 19.]

Schleemüller, Hugo: op. 28 Der Daumenaufsatz. Eine Schule f. das Studium des Daumenaufsatzes beim Vcello. Zimmermann 8 ℳ

Windsberger, Lothar: Ode (c) f. Viola sdo. Schott 2 ℳ

II. Vokalmusik

a) Opern

Kaun, Hugo: Der Fremde. Phantast. Oper. Klavier-Ausz. Zimmermann 18 ℳ

b) Sonstige Vokalwerke

Fiebach, Otto: Weihnachtskantate f. Chor, Soli, Streichorchester m. Orgel noch ungedruckt [Uraufführung Königsberg i. Pr. 14. 11. 19.]

Klemperer, Otto: Missa sacra (C). Schott Part. 20 ℳ; Klav.-A. (W. Rudolf) 8 ℳ

Strauß, Rich.: op. 69 Fünf kleine Lieder Nr 1 Der Stern, Nr 2 Der Pokal, Nr 3 Einerlei, Nr 4 Waldesfahrt, Nr 5 Schlechtes Wetter. Hoch u. tief. Fürstner Nr 1 u. 2 je 2,40, Nr 3—5 je 3 ℳ

Vollerthum, Georg: op. 16 Liederkreis von Agnes Miegel. Zimmermann 4 ℳ

Winternitz, A.: op. 10 Liebes-Lieder f. die Kleinen; op. 11 Sechs Lieder f. Groß u. Klein; op. 12 Japanischer Frühling. Liebes-Lieder. Benjamin. Jedes Werk 2,50 ℳ

—,—: op. 12 Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte u. oblig. Viol. Benjamin je 1,50 ℳ

Wolfurt, Kurt v.: op. 1 [17] Gedichte von Goethe. Hofmeister 10 M.; einzeln je 1—1,80 ℳ

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet)

Absolute Tonhöhen — s. Tonhöhe.

Acappella-Frage, zur. Von Th. Kroyer — in: Archiv f. Musikwiss. 2, 1.

Ägypter, Die Tonkunst der alten. A. von Curt Sachs — in: Archiv f. Musikwiss. II, 1.

Altmann, Wilhelm — s. Impotenz; Koennecke.

Andro, L. — s. Mann, Thomas.

Anton, Karl — s. Loewe.

Aufführungspraxis — s. Kammermusik.

Bach, Joh. S. u. Graupner, Christoph: Mein Herze schwimmt in Blut. Von Friedr. Noack — in: Archiv f. Musikwiss. 2, 1.

Balladengesang, Lehre vom — s. Loewe.

Band, Erich: Theaterkultur, Theaterreform, Theaterkunst. Ein Versuch über die deutsche Opernbühne. 2. Aufl. Sulze & Galler 0,60 ℳ

Bildzeichen, ein neues, in der Notenschrift. Von Julius Kopsch — in: Allgem. Musikztg. Nr 4

Berliner Liederbuch [des 15. Jahrh.], Die Herkunft des B. L. von A. Freitag — in: Archiv f. Musikwissenschaft 2, 1.

Brahms. Herders Edvard-Ballade bei Joh. Brahms von Paul Mies — in: Zeitschr. f. Musikwiss. II, 4.

Breitkopfs — s. Hiller.

Bückeburg. Bericht über die erste Vollversammlung der Mitglieder des Fürstl. Instituts f. musikwissenschaftl. Forschung Bückeburg. Von Max Schneider — in: Archiv f. Musikwiss. 2, 1.

Byzantinisch-orientalische Musik. Zur Erforschung der . . . Von Egon Wellesz — in: Zeitschr. f. Musikwiss. II, 4.

Camerloher, Placidus v. [1718—82] Des altbayrischen Komponisten Leben und Werke. Diss. d. Univers. München von Benno Ziegler. Druck v. Datterer, Freising.

Dahms, Walter — s. Mendelssohn.

Deutsche Opern von Julius Hagemann — in: Musikzeitung Nr. 1 ff.

— Opernbühne — s. Band, Erich.

Deutschland — s. Kammermusik.

Diesterweg, Adolf — s. Futurismus; Steuer.

Ductia — s. Stantipes.

Eichberg, Rich. J. † — in: Deutsche Tonkünstler-Zeitung Nr. 348.

Einstein, Alfred — s. Villanella.

Frauenorchester. Zur Frage des F. Von Walter Kommoll — in: Allgem. Musikztg. Nr. 1.
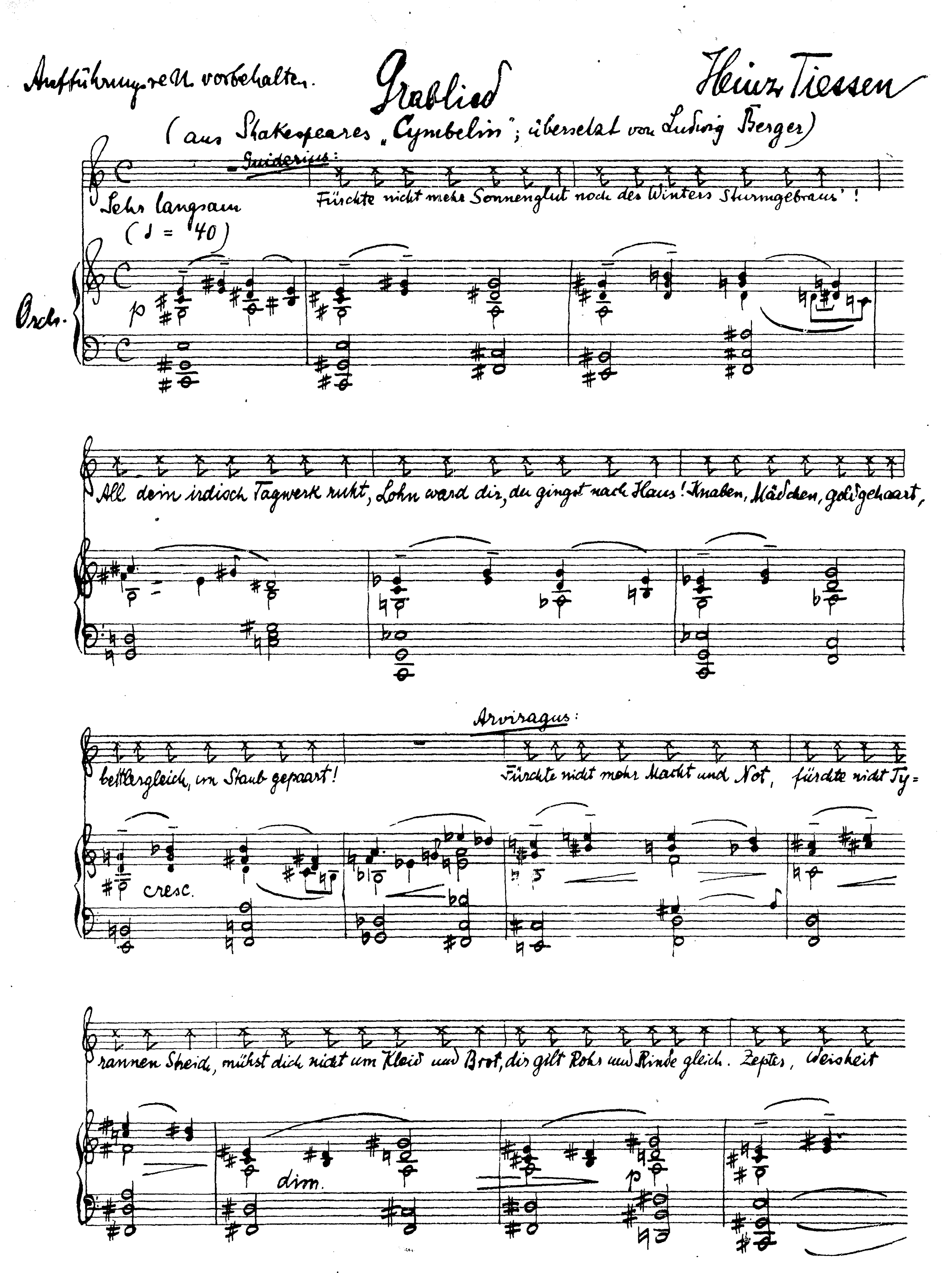
Freischütz, der, ein Versuch über die Grundlagen der musikal. Romantik von Herm. W. v. Waltershausen = Stillehre, musikal. Bd. 3.

Freitag, A. — s. Berliner Liederbuch.
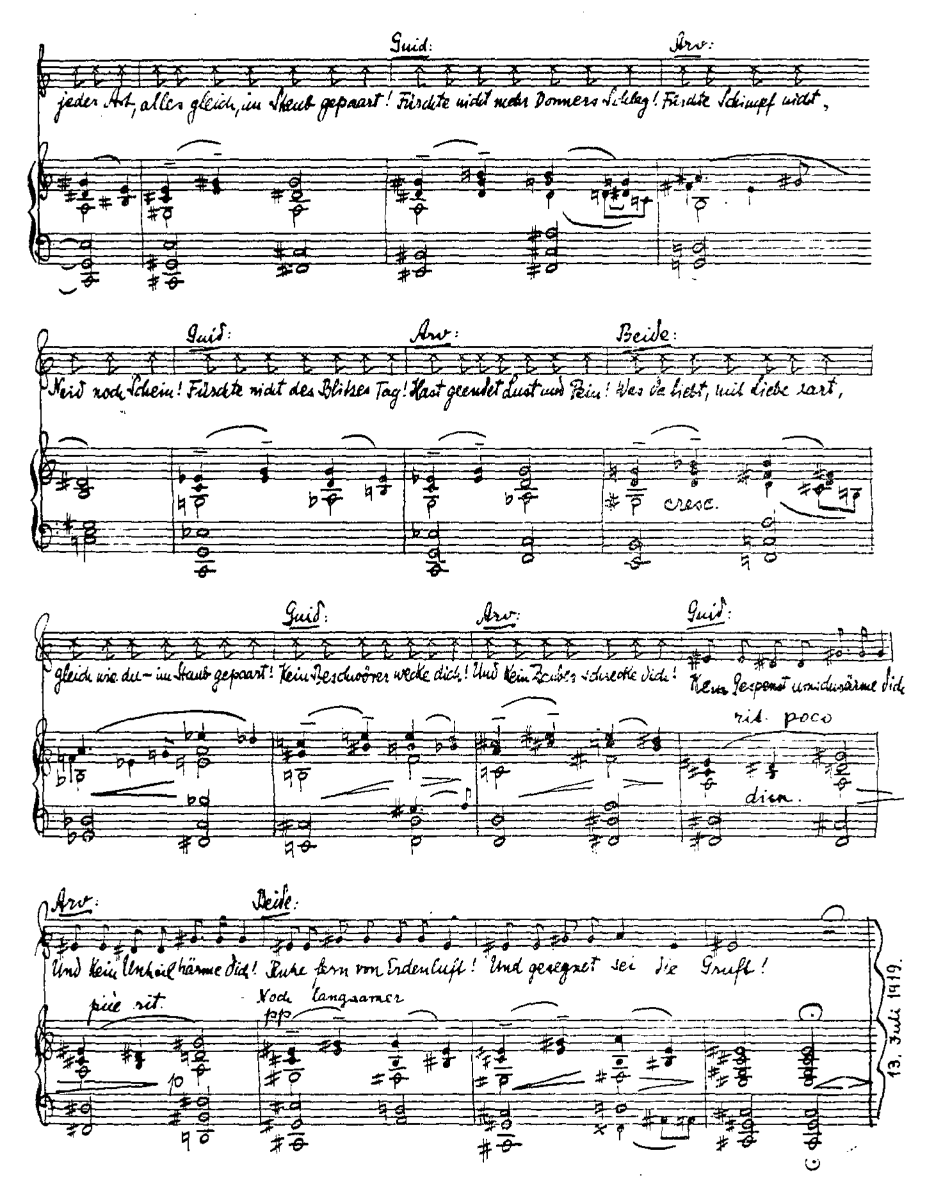
Futurismus oder Selbstbesinnung. Von Adolf Diesterweg — in: Allgem. Musikztg. Nr. 5.



CG
Clichés



Notenbeilage zu „Melos" 2. Heft Februar 1920.



Bemerkung: Es kam darauf an, ein absolutes liedartiges Musikstück zu geben, weder untermalende Begleitung noch melodramatisches Ineinandergreifen noch genau aufs einzelne Wort komponiert. Denn, wegen möglicher Kontaktschwierigkeiten, sollen die Augenblicke des Einsetzens, Ablösens, Aufhörens der Schauspieler nicht durchaus festliegen. Notwendig ist nur **eins**: die einfach-kraftvolle, doch nicht starre rhythmische Stetigkeit im Zusammengehen von Ton und Wort; die Schauspieler bringen die Hebungen genau auf die Viertel der Musik. Bei der Aufführung im Deutschen Theater unter Regie von Dr. Ludwig Berger (z. 1. Male am 10. Oktober 1919) hatte sich das hier notierte Zusammengehen ergeben. Gegen Schluß hin gingen die Schauspieler allmählich und unmerklich in die fixierte Tonhöhe über, der sie sich auch zuvor bereits hin und wieder genähert hatten.

Heinz Tiessen.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag
Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34, Fernruf: Lützow 3423. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.-, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 3 | Berlin, den 1. März 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Aus der Luxusausgabe „Im Konzert“ von Oscar Bie mit Steinzeichnungen von Eugen Spiro, Verlag Julius Bard, Berlin

„MELOS“

in einer Luxusausgabe
erscheint monatlich einmal im Kunstverlag
Fritz Gurlitt, Berlin W 35

Nikisch und das Dirigieren

Von Oscar Bie.

Dirigieren scheint unter den Kunstleistungen die abstrakteste. Das Werk des schaffenden Künstlers ist irgendwie greifbar, zu sehen, zu hören, zu lesen, durch irgend eine Vermittlung wahrzunehmen. Reproduzierende Künstler schaffen nach, indem sie Sichtbares oder Hörbares durch das Instrument ihrer Hand, ihres Mundes, ihres Körpers sinnlich wahrnehmbar machen. Unter ihnen nimmt der Dirigent eine besondere Stellung ein. Das Werkzeug seiner Tätigkeit ist ein körperliches, ist das Angeben des Taktes und des Ausdrucks durch die Geste. Was wäre, wenn die Geste nicht da wäre? Ein Oktett spielt ohne Dirigenten nach gegenseitiger Einstudierung. Auch das Orchester kann ohne Dirigenten spielen. Der Dirigent schafft nicht im Augenblick seiner Leistung, was wir hören, wie der Pianist und Sänger, sondern er leitet es nur. Nur! Er steht auf dem verschwenderischsten Posten der Kunst. Seine Aufgabe scheint abstrakter, als die irgend eines andern Künstlers. Das ist der erste Blick auf ihn.

Das Problem des Dirigierens erklärt sich aus dieser Merkwürdigkeit. Im Dirigenten sammelt sich die Auffassung des Tonstückes, die maßgebend wird. Diese Auffassung könnte auch im Geheimen wirken. Je schärfer sie aber hervortritt und je nuanzierter sich mit der Zeit die Vortragsmöglichkeiten ergeben haben, desto intensiver verdichtet sich die Auffassung und Leitung in einer einzelnen Person, die am Pulte steht. Der Dirigent ist zugleich das Produkt einer fortschreitenden geistigen Variabilität und ist andererseits zugleich ein Faktor derselben Bewegung. Durch die ungeheure Fülle der reproduktiven Aufgaben, die sich seit hundert Jahren in der Musik gesammelt haben, wird die Persönlichkeit der Auffassung gereizt, die im Dirigenten Gestalt gewinnt. Und durch dieselbe Entwicklung wird die Virtuosität eben dieses Dirigenten wiederum so angestachelt, daß die Verführung besteht, die natürliche Subjektivität zu einer willkürlichen werden zu lassen. Diese Antinomie ist das Wesen des Dirigententums. Je weniger er ein handgreifliches Material unter sich hat, je mehr er nur als geistiger und rhythmischer Ausdruck figuriert, desto schärfer ist er allen Leiden ausgesetzt, deren Reihe zwischen Amt und Temperament abläuft.

Ich wollte diesen Rahmen zeichnen, um die zentrale Stellung von Nikisch motivieren zu dürfen. Ich will sagen, was Nikisch ist. Er ist der geborene Partiturenkünstler, ohne Hemmung fließt ihm der Klang der Partitur ins Ohr. Der Verkehr mit ihrem Gebilde ist ihm natürlich und selbstverständlich. Er ist geboren, Seele der geschriebenen Musik zu werden. Einheit der auseinandergelegten Partitur. Dies ist ausgesprochene Anlage und Gnade, ihm auf den Lebensweg mitgegeben. Es ist ein Glück und zugleich eine Weisung und auch eine Mission. Die Mission offenbart sich in einer so vielseitigen, üppigen und unbeschränkten Dirigententätigkeit, daß es niemanden heute gibt, dessen Wesen sich so ungestört mit dieser Funktion verbände. Die Weisung liegt in der Art, wie ihm bestimmt ist, sich zur Musik zu stellen. Er ist kein Lehrer, kein Doktrinär, kein Kämpfer, kein Revolutionär, sondern er geht in der ganzen Weite und Breite seines Wesens in der ganzen Weite und Breite der Musik auf. Er gibt sich der Musik hin, wie einer Geliebten. Er kostet ihre Reize täglich neu aus und fühlt den Rausch ihrer Schönheit in bewußtem Genuß. Spielt er die Pathetique von Tschaikowsky, glaubt man sein Zentrum gefunden zu haben. Spielt er Brahms oder Bruckner, verklären sich die

Unterschiede der kristallisierten und der improvisierenden Kunst in einer höheren romantischen Einheit. Spielt er Wagner oder Beethoven, vereinigen sich Welten in der Synthetik des Klanges. Man kann seinen Liebling nicht konstruieren, da er nicht die bestimmte Forderung an ein subjektives Erlebnis stellt. Er liebt das Eine über dem Andern, er liebt Musik, wegen der Musik. Man hat das gute Wort musikantisch dafür. Diese Musiker üben ihre Kunst, nicht um eines Symboles oder eines Dokumentes willen, sondern wegen ihrer unvergänglichen Materie, wegen dieser ewig wiederholten Schönheiten der Melodie und Polyphonie, der Akzente, des Aufbaues und der Chemie aller Akkorde. Nikisch versinkt in die Flut der Töne. Er badet sich in seinem Orchester. Er entzückt sich an dem selbstgeschaffenen Klang und an allen Reizen ewig wechselnder instrumentaler Farben. Nichts Herrisches geht von ihm aus, gegen die Musik, die ihm anvertraut ist. Er saugt die Partitur ein und wie durch einen Zauber gewinnt sie in ihm Maß, Gestalt, Disposition und Sinnlichkeit. Er ist so glücklich nichts zu tun zu brauchen, als die Hingabe an diesen Zauber zu veräußern. Warme Atmosphäre liegt um sein Werk. Gemüt, Empfindung, Innerlichkeit, reinste Ergebung an die rührende Gewalt dieser Kunst strömen in ihm und von ihm. Es ist das eine Wort: er ist die Personifikation der Partitur. Dies ist das Zentrale, dies ist das Musikalische, dies ist das Bleibende im Fluß der Zeiten.

Es ist notwendig, diese Definition der besonderen Art von Nikisch zu geben, weil sie innerhalb der verschiedenen Dirigentengattungen eine musikalische Reinkultur bedeutet, die für die Erhaltung des ganzen Standes wichtig ist. Etwas davon wird in jedem Dirigenten sein müssen, damit das Blut der Musik warm läuft. Es wird in ihm sein müssen, gleichviel welche Einstellung seine Kunst zur Umwelt, zur Kultur und zu den Lebensanschauungen der Zeit besitzt. Musik ist ja, als Funktion im Menschen betrachtet, eine absonderliche Erscheinung; so aktiv sie ist, sie steckt irgendwo als sicherer Besitz heimlich in der inneren Verfassung des Künstlers. Der Musiker ist kein Schwärmer. Von der Liebe zu seiner Kunst spricht er nicht viel. Sie macht ihn nicht ekstatisch oder empfindsam, wie den Dilettanten. Sie arbeitet irgendwie in dem Bereich seiner Erfindung und Seele, gesättigt mit den Erfahrungen von Jahrhunderten und eingesenkt in die Tiefe einer unwillkürlich schaffenden Phantasie. Die Freude am Spiel, der Genuß des Klanges und der Polyphonie, dieses ganze eigentümliche Vergnügen an der Gestalt und Form der musikalischen Sprache sitzt in ihm, wie ein Erbe seiner Ahnen, wie eine lange vorbereitete Ausströmung seiner mystischen Natur. Solches Musikantenwesen darf ihn nicht verlassen, mit welchen Idealen auch, mit welchen Forderungen er an die Welt herantritt. Denn das ist Untergrund seines Wesens, die stete Fruchtbarkeit seines Schaffens. Es gibt keinen Typ des Dirigenten, der diese Verwandtschaft mit dem Künstler entbehren könnte. Nur darin erreicht er die Tiefe und den Grund, den Frühling und das Wetter, die die Kunst befruchten. Es gibt Dirigentennaturen, die über die reine Musikalität, entweder aus ganz starker Subjektivität oder ganz starker Objektivität hinausgehen. Der Wert ihrer Leistungen wird immer darin begründet sein, wie weit die ursprüngliche musikalische Berührung noch mitspricht. Bei Nikisch ist die Musikalität, dies reine Aufgehen in der Substanz und im Klang so vollendet, daß sie nicht mehr einen Teil seiner Leistung darstellt, sondern sie ganz umfaßt. Alle Größe bei ihm erklärt sich aus der Isolierung dieser Funktion, und seine wunderbarsten Abende sind diejenigen, an denen durch ihn die Musik an sich, in ihrer absoluten Bedeutung, Kraft und Schönheit sich darstellt. Hier ist, was anderen Blut zuführt, These und Charakter geworden. So sehr, daß man fast von einer Richtung sprechen kann, die seine Art bedeutet. Hingabe ist Romantik. Herrschaft der Substanz ist Impressionismus. Unter den Dirigenten ist er in diesem Sinne Romantiker und Impressionist.

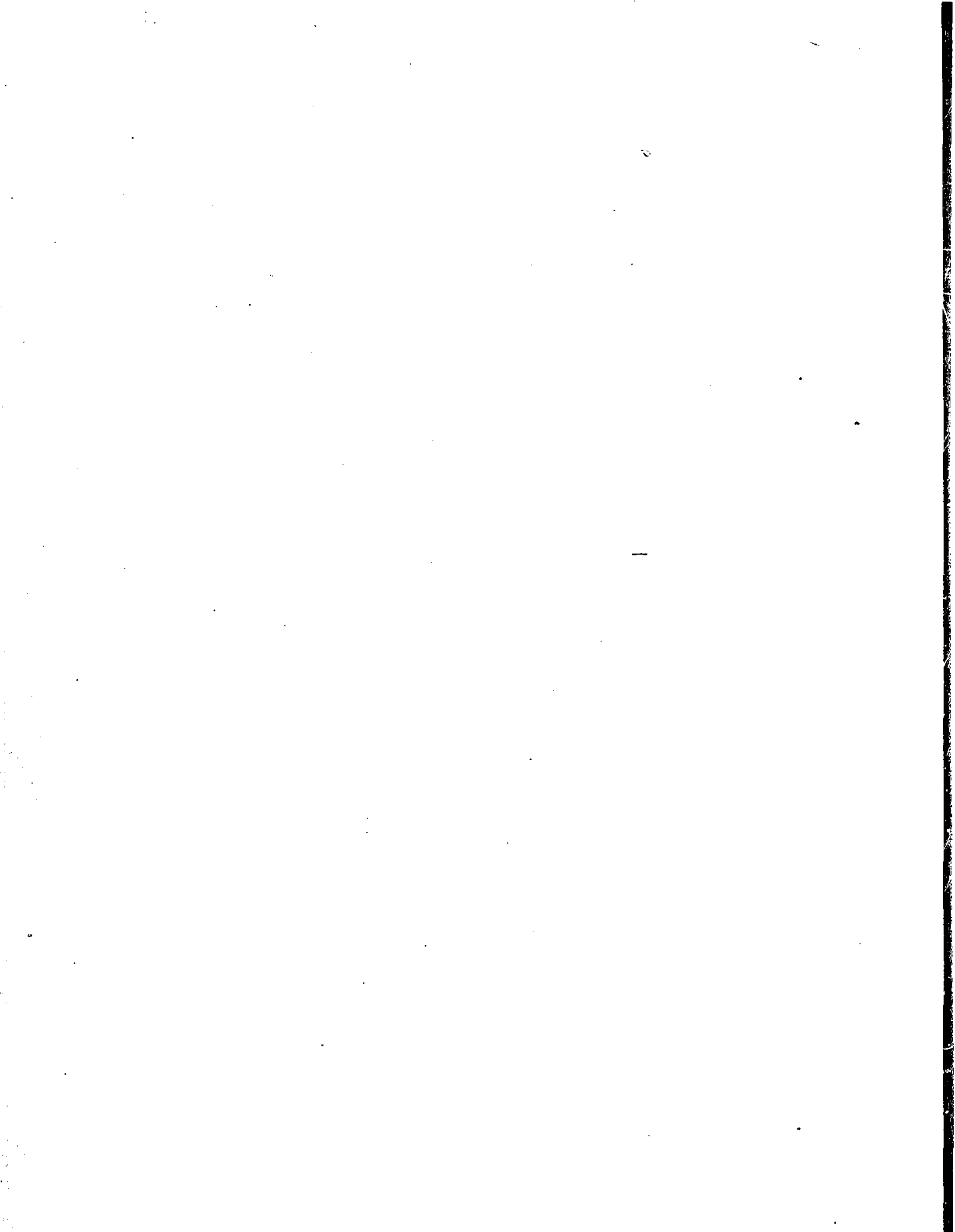
Der dozierende Dirigent betont die Folgerichtigkeit der Entwicklung von Motiv und Bau im Werke. Er analyſiert, er will überzeugen, er ziſeliert das Detail und montiert das Ganze. Die Zeichnung iſt all ſein Streben. Klang iſt Nebenſache. Klarheit iſt alles. Kein toter Punkt ſteht in der Dynamik. Das war Bülow.

Die Mahlerſchule geht auf Plaſtik. Rund, mit den Händen faſſen, in den Flächen abzutaſten, körperlich in Raum und Zeit, ſteht die Muſik vor uns. Ein ethiſcher Wille, nicht objektiv erzieheriſch, wie bei Bülow, ſondern ſubjektiv begeiſtert, mit dem Theater, den Künſtlern, dem Orcheſter als Adreſſe, leuchtet aus dem Körper dieſer Muſik. Erziehung lähmt Schaffensfreiheiten. Ethik erhöht ſie. Das Muſikantiſche, nicht durch Bildungsangſt beſchattet, ſondern durch Bildungswillen erhellt, rauſcht auf. Es iſt eine ſchöne Gegend des Muſizierens. Aber noch dient die Perſon der Aufgabe.

Als Lob der gehobenen Subjektivität beſinge man Richard Strauß. Seine Cmoll Symphonie iſt der Wiederſchein ſeiner Kraft. Er verſinkt nicht in dem Werk, als in einer Materie und er gibt ſich ihm nicht hin, als einer klanglichen Subſtanz. Sondern er ſtellt ſich dar, ſein Tempo, ſeine Leidenſchaft, ſeine Geberde. Es gäbe eine Subjektivität, die ſich nicht darauf beſchränkt, eigene Spiegelungen darzuſtellen, nicht einmal die eigene Durchdringung des Werkes, ſondern die die Überwindung der Materie durch den Geiſt erſtrebt. Geiſt geht über Muſik hinaus. Er wahrt den Zuſammenhang der Zeit. Er benutzt die Muſik zur Darſtellung eines inneren Erlebniſſes, das ſich im Tone ſymboliſiert. Es wird Dirigenten geben, die nach dieſer Richtung ihre Sendung erfüllen. Sind die reinen Muſiker Romantiker, ſind die Lehrer und Zeichner Klaſſiziſten, ſo ſind dieſe Geiſtigen nicht mit Unrecht Expreſſioniſten zu nennen. Die Wandlung iſt dieſelbe, wie in aller Kunſt. Aus dem Manne, der Takt ſchlägt, um das Orcheſter äußerlich zuſammenzuhalten, wird der Vermittler äſthetiſcher Potenzen, die das Mechaniſche vergeiſtigen und das Berufliche verallgemeinern. Da ſteht der Impreſſioniſt am Pult, deſſen Quelle in der Materie liegt, und der den Reflex des Klanges zur Löſung ſeiner Kunſt empfängt. Da ſteht der Expreſſioniſt, der ſeine eigene Vorſtellungswelt zur Forderung macht, deren Geſetze er dem reproduzierten Werk entwindet. Eine Art von Aktivismus, ein Wille, durch ſeine Kunſt geiſtig zu wirken, nicht zur Muſik, nicht in Muſik, ſondern mit Muſik zu erziehen, nicht zu genießen, ſondern zu erhöhen, wird aus ihm ſprechen. Von Nachſchaffen ein Neuſchaffen. Der Dirigent, der aus dieſer inneren geiſtigen Notwendigkeit ſchafft, wird der Typ der Zukunft ſein. Er wird die Mitte gefunden haben, zwiſchen dem Subjekt und dem Objekt, zwiſchen dem Geiſt und dem Klang. Er wird den Muſikanten in ſich aufnehmen und liebevoll pflegen. Denn dieſer iſt der Blutzuführer, er iſt die Natur, zu der die Kunſt zurückkehrt, wenn ſie ſich am Geiſte erkältet hat. Gibt es Überwindung? Richtungen wechſeln. Jede Zeit ſchafft ihren Typus. Aber Muſik bleibt.



Arthur Nikisch



Nikiſch und das Orcheſter

von Hermann Scherchen.

Wird vom Dirigieren geſprochen, ſo glaubt man das Thema gewöhnlich mit der Erörterung der zur Technik dienenden Ausdrucksmittel des Dirigenten erſchöpft. Die Tatſache aber, daß das Inſtrument des Dirigenten, das Orcheſter, als ſelbſtändiger Organismus ſich aus verſchiedenartigen Individualitäten zuſammenſetzt, ohne deren richtige Behandlung die vollendetſte Dirigiertechnik nicht das Letzte erreicht, iſt nur ſelten in ihrer Bedeutung erkannt worden, trotzdem hierin ein grundlegender Unterſchied gegeben iſt zwiſchen dem Dirigenten überhaupt und allen anderen reproduzierenden Muſikern.

Der Pianiſt, der Violinvirtuoſe, hat ſein Inſtrument, deſſen Güte kaum irgend welchen Schwankungen unterliegt; was noch hinzukommt, iſt — neben dem techniſchen Vermögen — nur die perſönliche Kraft. Das Inſtrument des Orcheſterdirigenten aber iſt ein ganzes Heer von Virtuoſen, alle mit verſchiedener Technik, mit verſchiedener ſeeliſcher Kraft begabt. Es folgt hieraus mit Notwendigkeit, daß das Verhältnis des Dirigenten zu ſeinem Inſtrument ein weit wichtigeres iſt, daß hier alle Möglichkeiten unbeſtimmter und zugleich lebensvoller ſind.

Nehmen wir an, die techniſche Begabung eines Dirigenten ſei voll entwickelt, ſeine Rhythmus und Geſtalt vermittelnde manuelle Geſchicklichkeit ebenſo ausgebildet wie das Mimiſche. Dirigiert er eine Orcheſteraufführung, ſo iſt bei guter Qualität des Orcheſters ein beſtimmter Grad der Güte der Aufführung garantiert, und doch wird Weſentlichſtes nicht erreicht werden, verſteht er nicht innerhalb ſeiner Regie des Werkes die individuellen Kräfte der einzelnen Muſiker aufklingen zu laſſen.

Das letztere iſt von ſo großer Bedeutung, daß von hier aus ganz allgemein zwei Richtungen in der Einſtellung der Dirigenten unterſchieden werden können:

> Der einen gehören jene Dirigenten an, die, ganz erfüllt von einem beſtimmten Klangbild vor das Orcheſter treten und mit rückſichtsloſer Kraft den Muſiker zu zwingen ſuchen, das innerlich Gehörte in jeder Kurve nachzubilden. Wie glanzvoll und „einheitlich" ſolche Aufführungen ſein mögen, die beglückende Wärme hemmungslos verſtrömten inneren Lebens wird dennoch fehlen.
>
> Der andere Typ des Dirigenten iſt nur in Nikiſch rein vertreten. Jener Dirigent, der in jedem einzelnen Muſiker die Muſik ſelbſt zu wecken ſucht, der über das Orcheſter den breiten umfaſſenden Atem ſeines muſikaliſchen Fühlens hinſtrömt und in dieſem warmen Hauch alle aufblühenden, individuellen Eigenkräfte liebevoll umfängt.

Nie habe ich das Wunder des Organismus Orcheſter ſo ſtark empfunden, als bei Nikiſch: die ruhevolle Kraft, die von ſeiner Perſönlichkeit ausgeht, erſtreckt ſich auf jeden Einzelnen, regelt den unruhvollen widerſprechenden Gang der vielen Pulſe ſofort in ein Alle umfaſſendes, gemeinſames großes Schwingen. Man mag ſagen, daß die jahrzehntelange Vertrautheit zwiſchen Orcheſter und Dirigent (ich ſpreche natürlich immer nur von Nikiſch, dem Dirigenten des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters) die nicht wegzudenkende Vorausſetzung für ſolche Wirkungsmöglichkeit ſei, mag an die jedes neue Orcheſtermitglied ſogleich wie eine geheime Atmosphäre umflutende Nikiſchtradition erinnern —: das alles ſind nur die Vorausſetzungen jener Idealforderung, die hier in dem Verhältnis von Orcheſter und Dirigent einmal ganze Verwirklichung gefunden hat.

Nikiſch vergißt nie, daß die Taſten der Klaviatur ſeines Inſtruments Perſönlichkeiten ſind, lebende Menſchen, zu denen ſeine Energien ſtrömen müſſen, deren Kräfte umgekehrt auf ihn zurückſtrahlen. Wohl kaum ein anderer Dirigent muſiziert ſo m i t dem Orcheſter, nimmt ſtändig Anregungen von ihm entgegen.

Der Oboiſt bläſt ein Thema mit beſonderer Beſeelung, rundet die Linie ausdrucksvoller als ſonſt; beglückt horcht Nikiſch, nickt leiſe, und geſtaltet den ganzen weiteren Verlauf bereichert um jene Eigenregung des Muſikers, angepaßt an das perſönliche Moment, das aus dem Orcheſter aufleuchtete. Die Poſaunen haben ein melodiſch bedeutſames Motiv; ſolange ſie es der rhythmiſchen Gliederung angepaßt blaſen, wie die Partitur ſie zeigt und der Streichkörper ſie in Klang umſetzt, bleibt ihre Bewegung ſtarr, ungeſchickt, militärmuſikartig. Der C h a r a k t e r dieſes Inſtruments bedingt eben eine Ausführung, die nur dann die Stelle widergibt, wie der Komponiſt ſie gehört hat, wenn das ganze übrige Orcheſterbild hier den Poſaunen angepaßt wird. Da fängt Nikiſch an, unmerklich im Tempo zu rücken, den Poſaunen in dem rhythmiſchen Verlauf gewiſſermaßen „Raum" zu ſchaffen, und plötzlich „klingt" ihr Solo, ſcheint alles Gezwungene, Mühevolle hinweggenommen.

Solcher Beiſpiele laſſen ſich endlos viel anführen; was ſie alle beweiſen, iſt, daß Nikiſch einer der feinſten Kenner des Inſtruments Orcheſter iſt, daß er mit einziger Meiſterſchaft alle Hemmungen beherrſcht, die von ihm herkommen und alle Kräfte zu löſen verſteht, die latent darin enthalten ſind.

◇

Dieſes Verhältnis Nikiſch's zum Orcheſter iſt aber nicht nur für den Wert ſeiner Aufführungen von Bedeutung; es iſt darin zugleich ein ſtarkes erzieheriſches Moment enthalten, das auf die Qualität des von ihm geleiteten Klangkörpers zurückwirkt. Dadurch, daß Arthur Nikiſch die künſtleriſche Perſönlichkeit jedes einzelnen Orcheſtermitgliedes achtet, daß ſeine reiche Individualität alle anderen im Orcheſter gebundenen wohl umſchließt, zugleich aber auch ſich entfalten läßt, wird die künſtleriſche Bedeutung des einzelnen Muſikers ungemein geſtärkt. Der Klang ſeines Inſtrumentes wird ausgeprägter, die Empfindung wärmer, und das ganze Orcheſter erſcheint plötzlich wie ein ſinnberauſchendes Aufglühen vieler, deutlich voneinander unterſchiedener Lichter, deren verwirrender, einander widerſprechender Glanz durch die Perſönlichkeit Nikiſch's wie in einem Spiegel aufgefangen und—wie auf einen Grundton—auf ſein Gefühl abgeſtimmt wird. Hier iſt das Geheimnis der Sinnlichkeit des Nikiſchorcheſters, ſeines betörenden, umſchmeichelnden Klanges; hier iſt auch das Eigentümliche ſeiner Begabung, in dem kein Dirigent ihm gleichkommt.

Aber nicht nur des erzieheriſchen Faktors in Nikiſch's Verhältnis zum Orcheſter iſt zu gedenken, ſondern auch der Rückwirkung auf den Stand des Orcheſtermuſikers, die ſich aus Nikiſch's Art des Muſizierens ergibt. Der einzelne Künſtler innerhalb des Orcheſters gewinnt an Selbſtbewußtſein, da Nikiſch ſeine Perſönlichkeit reſpektiert; der Horniſt, der Pauker gehen mit erhöhtem Verantwortlichkeitsgefühl an ihre Aufgabe, da Nikiſch ſich an ihrer ſelbſtändigen Löſung freut. Und dieſe beiden Eigenſchaften, Selbſtbewußtſein und Verantwortlichkeitsgefühl, begründet auf ſelbſtändigen, ungewöhnlichen Leiſtungen, werden allmählich mit zur Gewähr, daß der Orcheſtermuſiker ſeinen Intereſſenkreis und ſeine Bildung ſo erweitert, wie ſie dem Range entſprechen, der ihm auf Grund ſeines Könnens und ſeiner Leiſtungen längſt im Kunſtleben gebührt. Der gute moderne Orcheſtermuſiker muß in ſeiner Muſikalität derartig elaſtiſch, in ſeiner Technik derartig leiſtungsfähig ſein, wie wir beides in Virtuoſenkreiſen kaum finden. Rechnet man dazu noch die Fülle der muſikaliſchen Erfahrung, das enorme Wiſſen um alte wie um neuſte Literatur, ſo kann man nur wünſchen, daß die Anregungen, die hier indirekt von Nikiſch ausgehen, allmählich immermehr zu Bewußtſein gebracht werden,

um ſo an dem Entſtehen eines neuen Typs des Orcheſtermuſikers mit zu helfen, der, bei klaren, hohen Forderungen an ſich ſelbſt eine ſeinen wirklichen Leiſtungen entſprechende Stellung in der Muſikerfamilie einnimmt.

❧

Ein Grundzug von Nikiſch's Perſönlichkeit iſt die aus ſeinem Slaventum herrührende reine Kraft des Gefühls. Ohne Umwege über Geiſtiges trifft er damit nah an die Dinge heran, ſchöpft hieraus das Myſtiſch-Schwärmeriſche, das ſeinem Weſen eigen iſt. In dieſer umſpannenden Weite des Gefühls iſt ihm auch ſein beſonderes Vermögen gegeben, das Orcheſter zu wecken: als einen Organismus voller Eigenbewegungen von höchſtem Reiz, die dennoch von ſeiner Gefühlsſphäre geſättigt in ſeinem Geſamtſchauen verſinken.

Dieſes Verhältnis des Dirigenten Nikiſch zum Orcheſter erſchien mir wichtig, dieſes Verhältnis ſuchte ich mit möglichſter Eindringlichkeit nachzuzeichnen weil hier durch Nikiſch Spannungsverhältniſſe zutage treten, die für jede weitere Dirigentengeneration ebenſo, wie für die Weiterentwicklung des Orcheſterweſens von höchſter Bedeutung ſind.

❧

Die Dirigierkunst Artur Nikisch's

Von Lorenz Höber.

Die Vollkommenheit jeder reproduzierenden Leistung in der Kunst setzt Virtuosität in der Beherrschung der Technik voraus: der Instrumentalkünstler, der ein Werk zu höchster Intensität erweckt, muß der Herr aller Geheimnisse seines Instrumentes sein; ebenso der Orchesterleiter, der das Klangleben einer Partitur erstehen lassen will.

Diese Virtuosität in der Dirigierkunst ist bei Artur Nikisch aufs Höchste entwickelt und hat in seiner Technik zu nur ihm eigentümlichen Erscheinungen geführt. Nikisch's Art zu dirigieren, zeigt selten jene Klarheit und Eindeutigkeit der Bewegung, die Weingartner kennzeichnet. Im Gegenteil, Nikisch liebt Bewegungen, die der äußeren Prägnanz oft gänzlich entbehren, dafür aber bis ins feinste die Ausdruckskräfte der Musik widerspiegeln. Hierin geht er bis an die Grenze des Möglichen, verfolgt aber auch dann noch bestimmte Ziele, die eben nur so erreichbar sind.

Von außerordentlicher Bedeutung ist die ruhevolle Kraft, die von seinem Wesen ausströmt. Er nimmt dem Musiker jegliche Nervosität und sucht durch die Art seines Probierens noch den größten technischen Schwierigkeiten gegenüber ein Gefühl der Sicherheit zu schaffen. Deshalb kontrastieren Proben- und Aufführungstempi bei ihm oft so scharf. Die Probe soll in den Ausführenden die Gewißheit schaffen, daß sie das Technische restlos beherrschen. Dies zu erreichen, scheut Nikisch nicht zurück, Prestissimotempi in der Probe zu verlangsamen; bei der Aufführung steht dann mit einem Mal das wirkliche Tempo da, werden die Schwierigkeiten nunmehr trotz der Beschleunigung mit dem durch die Proben erworbenen Gefühl der Sicherheit ausgeführt.

Überhaupt Nikisch's Art zu probieren! Hierin unterscheidet er sich von allen anderen, verfolgt ein aufs engste mit seiner Persönlichkeit verknüpftes Ziel. Es hat bei ihm Aufführungen gegeben, bei denen neben einem dem Orchester genau bekannten klassischen Werk irgend eine neuere Komposition auf dem Programm stand. Statt nun das neue Werk zu probieren, verbraucht Nikisch die Hauptzeit seiner Proben mit dem Studium jener längst bekannten Komposition. Aber nicht Nachlässigkeit oder mangelndes Interesse für die Novität bestimmen ihn dazu; sondern es ist als ob er die ganze Zeit nur versuche, an jener längst bekannten Komposition mit dem Orchester den innigen Kontakt zu finden, in dem sich die Leistungsfähigkeit aller Ausführenden aufs Höchste steigert. Ist dieses Moment eingetreten, so greift er auf das neue Werk zurück, studiert die technischen Schwierigkeiten und erzielt eine überraschend gute Aufführung am Abend.

Es ist natürlich schwer zu sagen, wie weit solche Vorgänge bei ihm bewußt sind; Tatsache ist jedenfalls, daß für ihn — im Gegensatz zu den Fanatikern der Genauigkeit, die innerhalb des Studiums das Werk schon fest umrissen sicherstellen wollen — die Proben immer etwas von der Art eines gegenseitigen Ausprobierens von Orchester und Dirigent haben, ein Tasten nach letzter Anpassung sind, einem Auflockern der Kräfte vergleichbar, die bei der Aufführung selbst erst voll dem Orchester entströmen.

Auch dazu dient ihm das langsame Zeitmaß, daß er oft in den Proben anwendet; ein technisch kompliziertes Gebilde, dessen Durchsichtigkeit durch das vorgeschriebene schnelle Allegro bedroht ist, wird bei dem ruhigen technischen Studium zugleich wie in einer Vergrößerung den Musikern nahegeführt, daß sie mit dem Studium seine Zusammensetzung erfassen.

Nikisch's Art, mit dem Orchester zu studieren, ist außerdem durch das Eigentümliche seiner musikalischen Persönlichkeit bedingt. Seine Sinnlichkeit bindet ihn so eng an den materiellen Klang, daß er vor dem Orchester stehend demselben fortwährend Anregungen entnimmt. Nikisch's erstauntes Aufhorchen, mitten im Spiel, plötzliches Ab-

brechen und dann sein: „Aber, meine Herren, das ist ja wunderbar, spielen Sie das so und so", entspringen ganz dem Phänomen seiner musikalischen Natur, die ihn beständig den Klang wie in neuem Zusammenhang hören und gestalten läßt. Er reagiert auch mit feinsten Nerven auf das Orchester und bereichert seine Phantasie an ihm, entdeckt durch leise Verschiebungen in der Anordnung der zusammen einen Akkord färbenden Instrumente ständig neue Klangwunder.

Nikisch ist dem Orchestermusiker näher als die anderen Dirigenten, weil er intim mit ihm musiziert, mit ihm das Werk gestaltet und hört. Oft hat man bei Nikisch das Gefühl, daß er nicht mit vorgefaßtem, genau festgelegtem Klangbild zur Probe kommt, sondern daß dieses, lebendig und schmiegsam wie nur ein Organismus, mit der Probe selbst für ihn entsteht und Gestalt gewinnt. Dies ist natürlich nur möglich dank der einzigartigen Musikalität seines Wesens, diesem unerhörten Klangsinn, der ständig empfangend und gestaltend ist.

❖

Nikisch's Dirigieren ist auf ein Mindestmaß der Bewegung beschränkt: er gebraucht fast nur die rechte Hand; kommt die linke hinzu, so bedeutet das immer etwas Ungewöhnliches, eine besondere Ausdrucksnuance, ein Unterstreichen und Abdämpfen. Der Körper selbst ist in völliger Ruhe; nur die Augen geben direkteren Kontakt, wenden sich unmittelbar an einzelne Musiker oder Gruppen des Orchesters. Ganz selten strafft sich sein Körper und wächst empor: in jenen Steigerungen, wo auch seine linke Hand ihre beredeste Sprache führt, und er breit ausladend alle Energien zu wuchtigen Schlußakkorden zusammenballt.

Wie wenige Dirigenten liebt Artur Nikisch das Ausschlagen von Unterteilen des Rhythmus: er bewirkt dadurch Dehnungen sowie Verkürzungen der durch die Partitur fixierten Notenwerte, individualisiert sie gewissermaßen, bereichert ihren Ausdruck. Als Beispiel nennen wir Mozart's Es-Dur Symphonie (Nr. 15 der kleinen Partiturausgabe von Ernst Eulenburg). Die abwärtsgehenden Sechzehntel in Bratschen, Celli und Bässen (in Takt 2, 4 und 6 auf Seite 3) erhalten durch sein Austaktieren einen Zeitwert, der zwischen Sechzehntel und Zweiunddreißigstel schwankt. Nikisch sträubt sich bei solchen Stellen gegen die „spießbürgerlich-brave" Art ihrer rhythmischen Wiedergabe. Was er verlangt, ist gewissermaßen „empfundener" Rhythmus, das Leben der einzelnen Note in voller Auswirkung.

Überraschend ist oft, wie er Passagenstellen der Streicher (z. B. die auf Seite 40 der kleinen Partitur der Eroika-Symphonie beginnende) äußerlich unklar, fast verschwommen dirigiert. Während andere Dirigenten hier betonte rhythmische Schärfe zu Hilfe nehmen, verwischt er diese scheinbar mit merkwürdigen Auf- und Abwärtsbewegungen des Taktstockes. Der Rhythmus ist ja gegeben, läuft scharf in den Staccatoachteln der Bläser; da ist es wie wenn Nikisch in einer Art „Konturenzeichnung" die Streicher auffange, begleite und führe. Trotz des Verzichtes auf betonte rhythmische Bewegung, klingt die Passage solistisch-virtuos, wie von einem einzigen Instrument. Wo ist hier der Zauber? Es ist, wenigstens in diesem Maaße eine nur ihm eigene und außerordentliche Begabung, rhythmische und Klang-Vorstellungen dem Musiker durch zeichnerische Bewegungen darzustellen. Dann das Scherzo der Eroika; unter wessen Direktion war sein Anfang je so ganz nur Erbeben rhythmischer Energien, in geheimnisvoll beunruhigender Hast und Deutlichkeit aufsprühend, als unter Nikisch's gerade hier weichen, „verschwommenen" Bewegungen? Es gibt also noch andere Vermittlungen zwischen Dirigent und Orchester als nur die harte Deutlichkeit der Zeichengabe; vielleicht, daß ihr Geheimnis in jenem Kräftelockern und ständigem Suchen nach vollkommener Anpassung in seinen Proben beruht?

Die Auftaktbewegungen der Streicher nach der großen Fermate im Andante der 5. Symphonie! (ab letzten Takt von Seite 62 der kleinen Partiturausgabe). Hier wird Nikiſch faſt doppelt ſo langſam, als das Haupttempo des Satzes iſt, hält die Achtel zurück, ſchwer, wie voller Unheil laſtend. Wie er dann aber von dieſer Tempobreite mit den einzelnen Einſätzen von Klarinette und Fagott bis zu den laufenden Terzen der Flöten-Oboen und Klarinetten in eine leichte Bewegung zurückgelangt, bewirkt er auf eine Weiſe, die keine ſichtbare Verdeutlichung in ſeinem Stab findet. Anſcheinende Unklarheit, Undeutlichkeit und dabei höchſt befreites, faſt ſoliſtiſches Muſizieren aller miteinander; das iſt Nikiſch, entſteht bei ſeinen beſten Aufführungen als Frucht ſeiner Art des Probierens, durch die der einzelne Muſiker am Abend vorbereitet iſt, die Gewichtsverhältniſſe der einzelnen Formenteile, Verlangſamungen und Beſchleunigung mit ihm und wie er ſelbſt zu empfinden.

Bei Bruckner geſchieht manchmal, daß Nikiſch ſich an dem Klang eines rauſchenden Streichertremolos entzündet und in der unmittelbaren Freude am Klang einen ſolchen Takt faſt um das Doppelte dehnt. Nicht durch ein Stillſtehen ſeines Taktſtockes: in einem leiſen Auf und Ab dehnt er den Augenblick, läßt gewiſſermaßen das innere Leben des Akkordes Form gewinnen. In all dem iſt es immer die große Kraft ſeines reinen Gefühls, die ihn ſo über die Unvollkommenheit, die letzten Endes jeder Deutlichkeit anhaften bleibt, hebt, und im Augenblick das ganze Orcheſter eins werden läßt mit ihm . . .

❖

Nikiſch iſt nicht nur intim vertraut mit der Leiſtungsfähigkeit der Inſtrumente, er fühlt und kennt auch die Charaktere der Muſiker, welche die verſchiedenen Inſtrumente ſpielen. Vor einigen Jahren iſt ein Aufſatz von ihm erſchienen, in dem er von den Inſtrumenten und den ſie handhabenden Muſikern ſpricht. Hier verrät ſich etwas von ſeinem Weſen, wie er eines Teils intuitiv fühlend ſein Inſtrument Orcheſter beherrſcht, andererſeits aber mit einer faſt bis ins Raffinement gehenden Feinfühligkeit Intimitäten und Geheimniſſe dieſes Organismus kennt. Er unterſcheidet zwiſchen dem Oboer, der wie eine Geliebte zart angefaßt werden müſſe, und den Spielern der Baßinſtrumente, die zur Entfaltung der vollen Leiſtungsfähigkeit eines ihrer „Würde" entſprechendes Pathos bedürfen. Nikiſch's Klugheit geht aber noch darüber hinaus: er weiß, daß jedes Inſtrument gewiſſe Schwierigkeiten hat, die letzten Endes nur der Spieler ſelbſt kennt. Daß man ihn hier nur ſtützen müſſe, ihm helfen, frei von aller Nervoſität auch damit fertig zu werden.

Hierher gehört zum Teil der Einſatz des 1. Horns am Anfang der IV. Symphonie von Bruckner. Dieſen Einſatz „dirigiert" Nikiſch dem Horniſten faſt nie, ſondern läßt ihn ſelbſtändig einſetzen, je nachdem, wie nach der Vorbereitung des Anſatzes der Ton ſich früher oder ſpäter bildet. Ähnliches iſt manchmal in dem vorherbeginnenden, wehenden Tremolo der Streicher. Kein ſcharfes Niederſchlagen, ein Verſtändigen mit dem Auge nur, ein leichter unmerklicher Wink, und der Akkord hängt, ſchwebt gewiſſermaßen in der Luft.

❖

Um die ſoliſtiſche Kraft der einzelnen Bläſer ganz zur Entfaltung zu bringen, ſcheut Nikiſch nichts: bei ſolchen Stellen, (Flöte, Oboe über ruhenden Akkorden bei Bruckner, Oboe im Andante der „Benvenuto Cellini" Ouvertüre, Flöte, Poſaunen im IV. Satz der E-moll Symphonie von Brahms) „pinſelt" er oft nur noch abſichtlich, daß der Muſiker ſich aus ſeinem Taktieren „keinen Vers" mehr machen kann, ob er will oder nicht die ganze Initiative an ſich reißen, und ſich von Nikiſch mit der höchſten Verantwortlichkeit belaſten laſſen muß.

❖

Der Virtuoſe in dem Dirigenten Nikiſch kommt ungehemmt zur Entfaltung, wo er Zigeuner ſein kann, ſo z. B. bei der Interpretation der 1. Rapſodie von Liſzt. Hier macht er das Orcheſter zu ſeinem Inſtrument, daß es willfährig, wie nur ein Klavier oder eine Geige jede Nuance wiedergibt, die er empfindet. Es gibt da plötzliche Tempoverſchiebungen, eine Freiheit der Phraſierung und einen hinreißenden Schwung, wie ſie nur höchſten Virtuoſenleiſtungen eigen ſind. Hier bewirkt ſein Zauberſtab, daß das Orcheſter klingt, als wenn es wie ein Klavier „beſpielt" würde. Die 1. Rapſodie, ein „inſtrumentiertes" Klavierſtück; Nikiſch's Aufführung, das Orcheſter eine Rieſenklaviatur. Bei dieſem Werk wird Nikiſch zum Zigeuner: die kleinſte Phraſe iſt voll kühner Freiheit, voller rhythmiſcher Verſchiebungen; Paſſagen rauſchen, wogen hin und her, Blechbläſerakkorde bleiben wie in der Luft hängen und ſtürmen dann wieder vorwärts — der Rhythmus im üblichen Sinne, als ſtreng beſtimmte, abgemeſſene Zeitverhältniſſe iſt aufgehoben. Es iſt der Rhythmus des Zigeunerprimas mit dem Nikiſch hier geſtaltet, Berauſchen am Klang, Nachgeben jedem Impuls gegenüber, ein Überſchäumen ſeines Temperamentes. Und dieſe Virtuoſenleiſtung bringt Nikiſch zuſtande mit wenigen kleinen Taktierbewegungen, durch die er das ganze Orcheſter zu temperamentvollſter, freieſter Improviſation hinreißt.

Das Erſtaunliche iſt, daß ſolche Improviſationen, eben weil ſie aus dem Moment herauswachſen, in den Proben nie geübt werden. Daß dieſe immer wieder nur zur Orientierung, zur Bewältigung des Techniſchen dienen, und Nikiſch trotzdem bei der Aufführung rückſichtslos jedem Impuls nachgeben kann. So wechſelt auch das Bild der Aufführungen: immer ſind Unterſchiede vorhanden, ſtehen Tempoveränderungen neben dynamiſchen Neuerungen, ohne daß aber die techniſche Qualität der Aufführung ſelbſt Unterſchiede erlitte.

❖

Hat alſo die Vollkommenheit jeder reproduzierenden Leiſtung in der Kunſt Virtuoſität in der Beherrſchung der Technik zur Vorausſetzung, ſo iſt gerade dieſe Forderung bei Artur Nikiſch in unvergleichlicher Weiſe erfüllt. Aber daneben iſt ſeine gefühlsſtarke Muſiziernatur ſo groß, daß die höchſte Virtuoſität der Leiſtung und die myſtiſch-dunklen Gründe ſeiner Perſönlichkeit ſich berühren; daß rein techniſch unerreichbare Dinge möglich werden durch jenes Zauberband, das ſein großes Fühlen um das Orcheſter ſpannt.

Arthur Nikiſch's Dirigentenbegabung iſt ganz einzigartig; unter ſeinem Einfluß ſingt und blüht das Orcheſter, wie nur je ein vollkommenes Inſtrument unter gottbegnadeten Händen.

❖

Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch

Von Hans Jürgen von der Wense.

Revolution der Musik? Abbruch aller Realien? Störung jedes zentrischen Bezugs in Melos, in Vision? — was kümmerts uns; wir geben uns hin in dem Unwillkürlichen, das in uns wird, und es ist schön, wie jede erste Bewegung schön ist. Wenn wir uns selbst begriffen, würden wir uns selbst zerbrechen. Einzig wichtig nur ist unsere Einsetzung in die Masse der uns umlaufenden Ideen, jene Wechselwirkung aus Gegenwart zu uns her, die zuletzt doch Gesicht und Empfängnis jeder Regung in unserem Gemüt bestimmt. Im Staub des Umsturzes, jener zeitweisen schweren und verworrenen Gottlosigkeit unserer Empfindungen erkennen wir an das Zugrundegehen aller Anschauungen, denen die Musik nichts war, als eine nachtwandlerische Genialität des Herzens. Wir finden ein anderes Gesetz in uns, das uns ruft: ein neues Erschauen ist es der innersten Phänomene musikalischer Lineatur, die Forderung der Melodie nicht als Bewegung schlechthin denn als strömender Kraft, die Lehre oder doch das ungelehrte und höchst lebendige Wissen um den dynamischen Logos der Linie. Keine Ergrübelung umständehalber Ästhetik: intuito intellektualis ist es unmittelbar. Unmerkliche Passion im Schaffenden findet sie im Dirigenten erst den Mittelsmann ihrer apodiktischen Sichtbarwerdung.

Nicht mehr ist wie bisher „die persönliche Auffassung“ des Dirigenten das aufdringlich Gegebene; gegen den exerzierenden Kapellmeister, der seine nur gerade ihm vereigneten Leidenschaften rücksichtslos in die Masse des musikalischen Apparates wirft, gegen die sinnliche Hierarchie etwa Wagners, die fanatische Skepsis Bülows, die exorzistische Konfession des Mahlerschen Stabes — gegen all diese Schrankenlosen, die mit ihrem Namen das Werk verantworten, stellt sich heute ein neuer Schlag, der gleichgültig gegen jeden Kultus seiner Person ganz einfältig zunächst nur mitten in das Eigenste des Werkes eintritt, die Geheimkräfte seines Gefüges aufschließt, die latenten Spannungszustände jeder melodischen Kurve aufspürt, ihre Schwer- und Leichtpunkte, die Gesetze ihres Auftriebs, die Mathematik ihres Gesanges geistig erfühlt, die Lagerungen der Einzelgebilde hart abgrenzt und auf die formulierte Angelegtheit des Ganzen logisch bezieht und nun sich des Orchesters zu nichts bedient, als dies neue, vielorganige Ganze sichtbar zu erformen, nämlich zu erleben. Wir hören dann nicht so ausschließlich eine „interessante Interpretation“, wir hören vor allem endlich die Musik selbst, die da ist. Dort der äußerste hinreißendste Eindruck schwindelnder Sinnlichkeit und aufgewiegelter Affekte — er dämpft sich hier vor dem Ergriffensein von jener Übersinnigkeit, die das zarteste Aroma nicht entwirkt und es einbezieht in die zentrifugale Kraft, die das Ganze vom Zu-Irdischen abhebt in eine solche Erklärtheit, daß der Makrokosmos hier in einem mikroskopischen Bilde zusammentritt, und dafür das Nächste und Geringste in ein Universum auseinandergeht. Alle hervorragenden Dirigenten der vergangenen, sagen wir subjektiven Epoche, auch noch Furtwängler: sie malen jede Musik zusammen in ein dramatisches Gemälde, wo Licht und Schatten unermüdet sich im Kampfe versuchen; das Werk ist ihnen ein Gefäß, dem sie ihre persönlichste Politik eindrängen, ganz unbekümmert, ob es diese Expansion nicht entstelle. Material ist ihnen die Musik, das man handhabt, nicht aus sich selbst heraus sich erleben läßt. Stockwerk schiebt man zu Stockwerk auf dem konstanten Fundament der Akkordik, von der aus zu denken man gewohnt ist. So wird die Energie des Dargestellten eine künstliche, angeschaffte, selten eine eingeborene und notwendige. Sie ist stets motorisch und fast nie kinetisch. Die Musik der Zeit kam solchem Darstellungswillen entgegen: Wagner, Liszt, Strauß, das war eine vom Gegenstand, vom Angreifbaren erregte Kunst und jedem fremden Willen ein untertäniger Stoff. Wie aber konnte eine so wahrhaft polyphone, nämlich aus der Unruhe ineinanderdringender Energien lebende Musik wie die Anton Bruckners oder

Schönbergs auf solche Art „gedeutet“ werden. Die Fülle ihrer ureigenen Kraft unterwarf sich keinem egoistischen Erklärer, ohne das sich nicht die Armatur ihrer Teilcher lockerte, das geordnete Chaos ihrer Vision sich in eine verdunkelte Trunkenheit zusammengor. Die Größe dieser Musik blieb mißbraucht, solange sich nicht ein gewisses Draufgängertum endgültig von ihr abhob, und sie wird erst erscheinen, wenn Menschen sie in ihre Seele zu nehmen verstehen, die nichts von ihr verlangen als sie selbst in ihrer selbstverständlichen Erstandung.

Wir Jüngsten haben diesen Akt der Klarifikation, diese Steigerung vom strebenden Willen zum habenden in keiner Art der älteren Dirigenten als Gewissen vorgefunden. Nur in Einem fühlten wir eine unbewußte Erregung auf dies Ziel hin: unter Artur Nikisch's Stabe trat schon oft jene geheimnisvolle Metamorphose ein, jene Zurücknährung an ein verborgenes Zentrum überall inmitten des Dargestellten selber, ein großer schwebender Zustand der Musik ohne die pathetischen Erschütterungen fahriger Leidenschaften, die zum Zitat werden, wenn man sie ausschwätzt und ihre Kraft zu Muskulatur, wenn man sie nicht an einen Punkt außer uns anstrengt. So sehr schien uns bei Nikisch schon oft die Musik sich selber wieder überlassen, daß sie so strahlend aus sich herausbräche wie aus einer großen Befreiung. Ohne Anstrengung und so aus sich selbst hob sich dann der Atem der Musik hoch und fiel gerade so wieder in sein Maß zurück wie aus einem notwendigen Vermögen seiner Natur. Aber es ist solches doch bei Nikisch noch keineswegs ein prinzipielles Erschauen der kinetischen Energien im Melos oder etwa der Form als einer Quersumme auf den Raum bezogener Bewegungsempfindungen — es ist vielmehr das Ereignis einer unerhört reinen Beseelungskraft, einer ganz ungebrochenen Existenz des Gemütes, ohne die Bitterkeit überall einen Widerstand zu finden und als solche daher der sinnlichen Vielfalt der Schilderung näher als etwa den Reibungen der Kontraste. Nikisch gibt nie wie meist üblich die Biographie des Musikwerkes allein: er vertieft sie zu einer oft höchst intimen Psychographie und kommt eben darin zuweilen sehr nahe unserem Darstellungsideal, das wir Logographie nennen können, als dem bewußten Ausarbeiten eines sich so erst zu kosmischen Einklang ergänzenden Gespiels unterschiedlicher Intensitäten. Bei ihm strebt alles zu dem weiten Umschwang des Klangbildes, der tönenden Landschaftlichkeit, der gesättigten Ruhe einer Temperatur, welche sich jedes Temperamentes, des erhabenen wie des mürrischen bedient und sie alle in die lebendigste Empfindungsquelle zurückkonzentriert. Aber ist nicht auch diese Art im ersten Grunde noch Egoismus? Nicht aus dem Material selbst wird doch hier das Leben erlebt, es wird doch immer noch zuviel Person hineingetragen, wenn auch wie wir sagen mehr Seele als Charakter, mehr Transzendenz als Empirie; immer noch wird zuviel veranlaßt und begehrt, wodurch die Balance erzwungen wird. Die Musik weiß immer noch zuviel von ihrem Bemeisterer, so richtet sie sich nie ohne ein verborgenes Hindernis ganz an ihm aus. Mehr scheint sie mit allen technischen Finessen aufgezogen wie ein Gerät, als daß sie den geistigen Stoff empfängt, durch den allein sie ihren eigenen Körper erleben kann. So wird das Werk nie ganz wiedergeboren in der ursächlichen Bestimmung seines Schöpfers, es wird derer ein Sinnbild, aber es erreicht nie die Ursprünglichkeit ihres ersten Gesichtes. Es wird immer mehr eine „Wiedergabe“, ein Opfer, ein bestimmtes Geschöpf als die Schöpfung selbst. Am sichtbarsten offenbart sich uns diese Verlegenheit in seiner Darstellung Bruckners. Wiederum — welche auffällige Berührung zwischen Nikisch und uns in dieser Liebe zu Bruckner und wiederum welche Scheidung auf Grund ganz anders fundierter Vorstellungen. Uns scheint das Gefüge vieler aufeinander einwirkender Melismen, das eine Brucknersche Partitur ausmacht, auf eine gemeinschaftliche organische Maxime nur gebracht werden zu können durch sorgsame Erziehung jedes Gliedes zu äußerster Ausprägsamkeit seiner Bewegung, durch die harte Abkantung seiner Kurve, durch feinste gegenseitige

Abteilung aller Kräfteverhältnisse und Spannungsbezüge; und da jedes kleinste dieser Glieder ein gleich wichtiges Atmungsorgan ist, so ergibt erst ihre gemeinsame Welle gegen einander diesen grandiosen Zusammenhang, der über die schematische „gerade Haltung" der klassischen Form längst hinaus eine metamusikalische Erformung gewinnt. Auch eine vom empfindsamsten Klanggeist geleitete Wiedergabe wie die Nikisch's kann das Wesen dieser Musik nur zufällig, optisch treffen. Mag er Melodisches zu größter Intensität abrunden und nach den Himmelsleitern der Steigerungen unsern Blick in Räumen von beruhigter Helle sich verlieren lassen: es bleibt eine Stimmungsmagie, die wohl die thematische Formel auflöst, aber das Rätsel der Einmut in der Form nicht öffnet. Denn diese Musik (und das ist auch der Schlüssel zu Schönberg) — sie lebt nur dem, der sich ihr so hingibt, daß er sich selber ganz verläßt und in ihrer Mitte tritt und sie bedient. Unserm Verlangen nach dem Primat aller innen-musikalischen Kraftwellen kommt Nikisch dem äußeren Eindruck nach weit näher in seiner Art Tschaikowsky, Wagner, Strauß anzufassen. Die melodische Lineatur lebt hier ein viel geringeres Eigenleben; abhängig von rhythmischem und harmonischem Geschehen verausgabt sie an diese Stützpunkte zuviel Kraft, um eine auch ohne solche Hilfslinien noch freie Existenz und gedrängte Tatsache zu sein. Solche Musik ist jedem eigenwilligen Gestalter willfähriger als etwa Bruckner oder gar Schönberg. Sie hat keinen Stolz, weil sie keine rechte innere Größe hat. Sie verträgt nicht nur, sie verlangt Ausbeutung. Gewalt. Nikisch bannt sie in die Gewalt seines vielumfassenden Gemütes, er heilt sie von den literarischen Wurmstichen, an denen ihre melodische Expansion krankt — und dann ist der Gesang dieser Musiken eine Flamme, die wir Jüngsten umso heftiger ehren als uns schon ein anderer Sinn gegeben ist, der sie so nicht mehr begreift.

Denn anders — strenger schauen wir Musik, anders — schlichter den Beruf des Dirigenten. Unsere Empfindungswelt, geboren zwischen kämpfenden Völkern und gereift in der kämpfenden Heimat: sie ist feurig aber hart. Darum meidet sie das Bunte und das Gestimmte, verflucht das Überflüssige und verachtet kleinliche Erregungen, die nur das eigene Leben umwerfen. Weniger will sie den Genuß als die Abgeschiedenheit. Sie liebt auch die Ekstase nur soweit, als sie das Ergebnis der Konzentration ist. Wenn sie heftig ist, so ist sie es gegen sich selbst zuerst; so sehr liebt sie die Selbstbezwingung. Sie hat nicht mehr die Fülle der Vorigen, aber sie hat schon die Zucht der Kommenden. In die Ursprünge treten wir zurück. Wir finden sie überall. Wir heben sie alle auf, wenden sie alle an. Denn wir suchen dies sanfte Gesetz, das uns regiert.

Die Nikisch-Programme und der musikalische Fortschritt.

Von H. W. Draber.

Vor fast zehn Jahren habe ich einmal Nikisch in einem „Offenen Briefe" in der „B. Z. am Mittag" sehr heftig wegen der Übergehung der fortschrittlichen Komponisten in seinen Programmen der Berliner Philharmonischen Konzerte angegriffen. Unter Fortschrittlern verstand ich damals schon nicht so sehr Bruckner, Mahler, Strauß und Reger, als Schönberg, Busoni, Bartok, Debussy, Ravel, Skrjabin, Strawinsky usw. Wenn ich mich heute abermals zu diesem Programm-Thema äußere, so tue ich dies nun nicht ohne ein leises Lächeln über meinen damaligen Zorn, der seine Ursache in meiner ehrlichen, temperamentvollen Begeisterung für die genannten Fortschrittler hatte, und in der Ueberzeugung, daß Nikisch sie geringschätzig verachte.

Um aber die Nikisch-Programme richtig einschätzen zu können, muß man Nikisch selbst und die Stellung der Berliner Philharmonischen Konzerte betrachten. Vom Dirigenten Nikisch kann

man nur ſagen, daß er eine ganz einzigartige Erſcheinung iſt, technich von höchſter Vollendung, von widerſtandsloſer Wirkung auf Orcheſter und Publikum. Aber nicht der Dirigent, für deſſen Technik es keine Probleme oder Schwierigkeiten gibt, macht die Programme, ſondern der Muſiker Nikiſch. Und dieſer iſt, ganz abgeſehen von ſeiner natürlichen romantiſchen Veranlagung, durchaus ein Kind ſeiner Entwicklungsjahre geweſen und geblieben. Er hat nie verſucht über die Grenzen ſeines Muſikſinns hinauszugehn, was bei einer ſo feſt und klar umriſſenen Perſönlichkeit, wie Nikiſch ſie beſitzt, allein richtig iſt. Dieſer Muſikſinn wurzelt vollkommen im Tonalitätsprinzip, wie es bis zu Strauß und Reger gegolten hat. Ein Muſiker aber, und wenn er in ſeiner Art noch ſo bedeutend iſt, kann einem Werk, das über den Rahmen der bisher gültig geweſenen „allein richtigen" Tonalität hinausgreift, niemals eine überzeugende Darſtellung zuteil werden laſſen, ſolange er nicht die klare Empfindung für die feinen neuartig geſponnenen und verwobenen Harmoniefäden beſitzt, aus denen heraus ihm der Empfindungsgehalt des Werkes zu perſönlichem Beſitz wird. Nikiſch hat ſich ohne Frage bis an die äußerſten Grenzen ſeiner Muſikalität entwickelt, genau ſo wie ein Strauß über eine gewiſſe, durch ihn wohl bis zur letzten Möglichkeit getriebene Ausnutzung des tonalen Harmonie- und Kontrapunktſyſtems nicht mehr hinausgehn wird. Das ſind Grenzen, die dem Muſiker von der Natur gezogen werden. Ueberſchreitet er ſie lediglich aus Furcht, für einen zum Stillſtand gekommenen Mann gehalter zu werden, ſo kann nur Unglaubwürdiges das Ergebnis ſein.

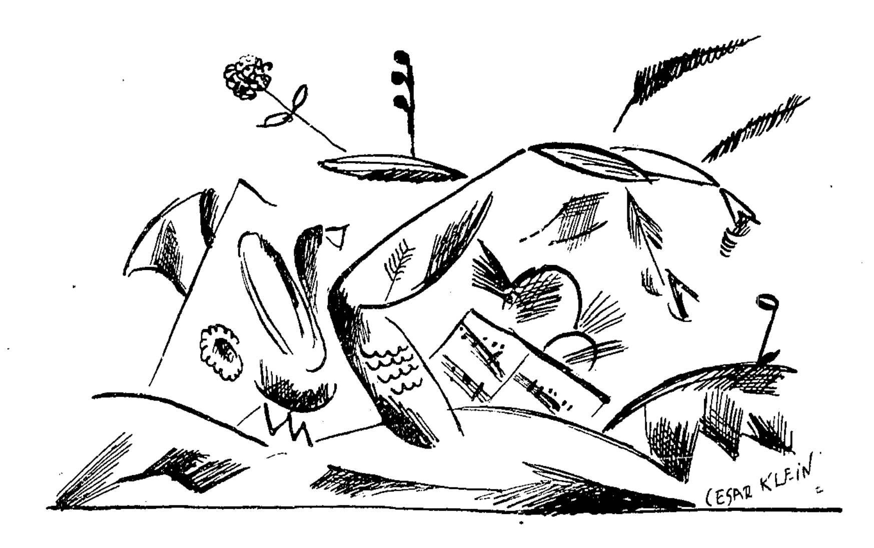
Innerhalb ſeiner Grenzen aber hat Nikiſch in ſeinen Programmen ein ſehr beträchtliches Stück Muſikgeſchichte an uns vorüberziehen laſſen. Er begann vor fünfundzwanzig Jahren, ſeiner Neigung zur Romantik entſprechend, mit den damals die Aufmerkſamkeit erregenden Neu-Ruſſen, vor allem mit der bedeutendſten Erſcheinung dieſer Gruppe: Tſchaikowſky. Dann kam der Impreſſioniſt Richard Strauß. Beide, der Deutſche wie der Ruſſe, waren noch nicht anerkannt und mußten beim Publikum durchgeſetzt werden. Das dauerte Jahre. Später kam Reger hinzu. Das ſind nur die hauptſächlichſten Namen. Eine ganze Reihe Epigonen, die ein Dirigent in jenen Jahren beachten zu müſſen glaubte, liegen dazwiſchen. Vergeſſen wir auch nicht, daß Liszt und Brahms durchaus noch nicht „durchgeſetzt" waren, und jede ihrer Sinfonien im Programm großer Konzerte, wenn auch nicht mehr eine laute Oppoſition, ſo doch ein gewiſſes Mißbehagen des auf Genuß ausgehenden Bürgers hervorriefen.

Hier muß zunächſt einmal die Stellung der von Nikiſch geleiteten Berliner Philharmoniſchen Konzerte in Betracht gezogen werden. Unter Hans von Bülow waren ſie zur Gründungsſtätte einer neuen, inzwiſchen zur Tradition erhobenen Klaſſikerauffaſſung geworden. Nikiſch hatte letztere zunächſt endgültig zu befeſtigen und tat dies in ſeiner höchſt perſönlichen Weiſe. Das Publikum, das nun einmal zur Aufrechterhaltung regelmäßiger bedeutender Konzerte unentbehrlich iſt, verlangt eine ſolide Zuverläſſigkeit hinſichtlich der Darbietungen, ſowohl was das Programm wie die Qualität anbelangt. Die Maſſe des Publikums iſt in künſtleriſchen Dingen konſervativ, und das umſomehr, als die politiſchen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe ſich konſolidieren. Der Fortſchritt braucht bis zu ſeiner Anerkennung immer mehr oder weniger Zeit. Man kann nicht verlangen, daß der Muſikliebhaber im Aufgreifen des Neuen ein gleiches Tempo zeigt wie der Muſiker ſelbſt, der Urheber, geborener oder wohlvorbereiteter Verſtändiger iſt. Große, ſtändige Konzerte müſſen notgedrungen in ihren Programmen hauptſächlich den Niederſchlag aus der gärenden, ſprudelnden Maſſe des Neuen enthalten, und zwar in abgeklärter Darſtellung: Nicht nur für die Zuhörer, denen nur durch dauernden Erfolg abgeſtempelte Kunſtwerke „verſtändlich" ſind, ſondern noch viel mehr für den jungen Muſikernachwuchs, der bis zur Erlangung einer ſelbſtſtändigen Auffaſſung ſich an der Gediegenheit und Vollkommenheit der Meiſterwerke bilden muß. Für den ungeſtüm vorwärts drängenden Fortſchritt können ſolche Konzerte nur dann in Frage kommen, wenn ihr Dirigent kraft ſeiner perſönlichen Veranlagung imſtande iſt, den größeren Teil der Zuhörerſchaft von dem poſitiven Gehalt der Kompoſitionen, für die er ſich einſetzt zu überzeugen. Die Grenzen, die Arthur Nikiſch gezogen ſind, haben die Einbeziehung der neueſten Entwicklung der Muſik (etwa von Schönberg und Buſoni an) in die Philharmoniſchen Konzerte

verhindert; aber nicht nur Nikiſch, ſondern allen anderen großen Dirigenten ſeiner Epoche ebenfalls. Ich kann mir z. B. nicht vorſtellen, daß Mahler für Schönberg oder Buſoni eingetreten ſein würde, hätte ein gütiges Schickſal ihn uns länger erhalten. Auch Richard Strauß hat dies noch nicht getan. Bei beiden iſt der Grund ebenfalls die Begrenzung.

Infolge all dieſer Verkettung der Verhältniſſe iſt eine beträchtliche Menge neuerer und neueſter Muſik niemals in den Philharmoniſchen Konzerten gehört worden. Sie iſt in ihrem kräftigen Sturmſchritt, mit dem ſie vorwärts drängt, an ihnen vorbei und über ſie hinaus gegangen. Verwunderlicher, und mir nicht ſo klar zu begreifen, iſt hingegen die Tatſache, daß ſelbſt Mahler und Bruckner, die beide Nikiſch nahe ſtehen, — ſeine Aufführungen haben es bewieſen — nur vereinzelt und in viel zu großen Abſtänden aufgeführt worden ſind. Er hat jedes Mal, wenn er ihnen einen Platz im Programm einräumte, einen deutlichen Erfolg mit den Werken gehabt. Warum alſo die Zurückſetzung? Wir wären zweifellos heute ſchon ein beträchtliches Stück weiter mit der Anerkennung dieſer zwei gewaltigen Sinfoniker, wenn ſie in den Philharmoniſchen Konzerten etwas mehr, etwas demonſtrativer in den Vordergrund geſetzt worden ſein würden, und zwar auch mit anderen Sinfonien als den am leichteſten eingänglichen. Buſoni, der bis zu ſeinem großen „Concerto" für Klavier und Chor ſich noch ganz im Rahmen jener Muſikalität bewegt, die auch Nikiſch vollkommen zugänglich iſt, hat noch keine einzige Aufführung eines ſeiner Werke an dieſer Stelle erlebt. Seine Kompoſitionen ſind in Berlin immer nur, und mit zunehmendem Verſtändnis und Erfolg, außerhalb des Philharmoniſchen Orcheſters zu Gehör gelangt. Sicherlich hätten ſie auf das Publikum belebender und anregender gewirkt als manche furchtbar brave Profeſſorenarbeit, bei der man ſich ſchlafen legen und wieder erwachen konnte, ohne etwas geträumt zu haben. Die Entwicklung iſt nun aber über die Programm-Tendenz der Nikiſch-Konzerte hinausgegangen. Wir haben Schönberg und den atonalen Buſoni kennengelernt; man verlangt nach beiden heute. Skrjabine, der gegenwärtig in London ſogar das zweifelhafte Vergnügen genießt, „populär" zu ſein, iſt nicht mehr länger zu übergehen. Bartoks Name wird beſtändig mehr genannt. Debuſſy, der in anderen Ländern mit allen ſeinen Werken bekannt iſt, dürfte bald würdiger bei uns vertreten werden als bisher. Delius hatte ſchon vor neun Jahren Erfolge in Berlin. Ravel und Strawinsky sind uns mit Arbeiten vorgeſetzt worden, die Appetit auf mehr hinterlaſſen haben. Sie alle und noch andere ſind die Komponiſten, die in den Programmen der Philharmoniſchen Konzerte noch garnicht oder nicht mit einem Hauptwerk geſtanden haben. Ihre Daſeinskraft hat ſie nun dieſen Konzerten vorausgetrieben. Sie gehören einer neuen Dirigenten- und Publikumsgeneration, einer neuen Zeit, deren Menſchen aus neuen Empfindungsquellen ſchöpfen, und darum werden die Werke dieſer unaufhaltſam vorwärts ſchreitenden Zeitgenoſſen bald ihre eigene Gemeinde haben, die ſicherlich nicht auf die großen, erhabenen und die kleineren, zarteren Kompoſitionen der Meiſter früherer Jahrhunderte zu verzichten gedenkt. Aber die neue Gemeinde wird verlangen, daß der Zeitgeiſt zu ſeinem Recht kommt, und zwar genau ſo in der Darſtellung der Klaſſiker wie im Schaffen der Gegenwart und Zukunft — bis auch dieſe Gemeinde wieder von den ſpäteren Neuen, die, dem Entwicklungsprozeß folgend, kommen werden, überholt worden iſt.

Arthur Nikiſch und ſeine Programme ſind ein ziemlich getreuer Spiegel deſſen, was die unausſterbliche Schicht der Bürger, die von der Muſik in erſter Linie die ſolide, alte Bekanntſchaft erwarten, in dieſen fünfundzwanzig Jahren hören wollten. Dieſe Bürger verlangen Genuß im höheren Sinne und Befriedigung. Das die Muſik auch eine Anregung und eine Erregerin noch unbekannter Empfindungen und Gemütsbewegungen ſein kann, iſt ihnen unwichtig. Sie kennen nicht den Reiz des Experiments, nach dem man unter Umſtänden auch mit leerem Herzen nach hauſe gehen muß. Nikiſch hat ſie infolge ſeiner Veranlagung vor dieſer Erfahrung bewahrt. Er konnte nicht anders; aber er hat es in einer Weiſe getan, daß auch diejenigen, die gern geſehn haben würden wenn die Philharmoniſchen Konzerte ganz mit der Zeit fortgeſchritten wären, ihm dankbar bleiben werden.



Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit*)

Von Arthur Nikisch.

Wir schrieben das Jahr 1872. Der Frühling war ins Land gezogen in all seiner Pracht, mit allem Zauber, der einem wohl kaum in irgend einer anderen großen Stadt so alle Sinne gefangen nimmt wie in Wien! Ich war noch Schüler des Konservatoriums. Durch Hellmesbergers Protektion dürfte ich bereits in Erkrankungsfällen irgend eines Mitgliedes des Hofopernorchesters in der Oper und in den Philharmonischen Konzerten als Geiger „substituieren"! Ich war sehr beglückt, dadurch auf bequemere Art die großen Meisterwerke kennen zu lernen als vorher, da ich mich noch um 3 Uhr nachmittags an der Oper anstellte, um einen möglichst guten Platz in der vierten Galerie zu erhaschen. Wenn ich von den ersten überwältigenden Eindrücken absehe, welche die „Fidelio" - - und „Don Juan"-Aufführungen im alten Kärntnertor-Theater mit der Dustmann, mit Beck und Gustav Walter in den Hauptrollen auf mich zwölfjährigen Knaben machten, welche nun mein Innerstes mit elementarer Gewalt aufrüttelten. Nach Veranlagung und durch strenge häusliche Zucht bis dahin mehr dem Konservatismus in der Musik hinneigend, hat Wagners Musik nun einen revolutionierenden Einfluß auf mich ausgeübt. Wie oft saß ich die halben Nächte lang beim spärlichen Kerzenlicht über den Klavierauszügen (die Partituren waren mir natürlich unzugänglich), die unbegreiflichen Wunder dieser Musik einsaugend, bis meine brennenden, schmerzenden Augen den Dienst versagten; die glücklichsten Stunden bereitete ich mir, wenn ich nachmittags gleich nach dem Mittagessen in meiner Stube mir durch Zuziehen sämtlicher Vorhänge eine künstliche Dämmerung schuf und z. B. den „Tristian" von Anfang bis Ende durchspielte. Plötzlich ging es wie ein Lauffeuer durch die Stadt: Richard Wagner kommt nach Wien, um ein großes Werk zu dirigieren! In fieberhafter Erregung über die Aussicht, den Meister in Person sehen, am Ende gar unter seiner Leitung spielen zu dürfen, besprach ich sogleich mit einigen gleichgesinnten Kameraden den Plan, unter den Schülern des Konservatoriums eine Sammlung zu veranstalten, um Wagner eine Ehrengabe zu überreichen. Bald hatten wir soviel beisammen, um einen hübschen silbernen Pokal erstehen zu können, welcher dem Einzigen, Großen ein bescheidenes Zeichen der grenzenlosen Bewunderung und Verehrung der musikalischen Jugend Wiens sein sollte. Wagner stieg bei seinem Freunde, dem damaligen Primärarzt des Allgemeinen Krankenhauses Dr. Josef Standthardtner ab; durch die gütige Vermittlung des letzteren erklärte sich der Meister bereit, uns am Vormittag vor dem Konzert, welches um halb 1 Uhr im großen Musikvereinssaal stattfand, (es war Sonntag, der 12. Mai 1872), zu empfangen. Die Schüler-Deputation, welcher außer mir noch Felix Mottl, Emil Paur und Josef Pottje angehörten, wählte mich als Sprecher! Das Herz klopfte mir zum Bersten, als wir im Salon Dr. Standthardtners

*) Aus dem von Adolf Weißmann im Verlag von Neufeld & Henius herausgegebenen „Sang und Klang" Almanach 1920 (Ladenpreis M. 3,25).

standen den Eintritt Wagners erwartend. Endlich öffnete sich die Tür, und er trat ein! Unbeschreiblich der Sturm der Gefühle, den der Blick seines faszinierenden Auges auf mein jugendliches Gemüt ausübte! Von dem, was ich mir eigentlich vorgenommen hatte zu sagen, wußte ich natürlich kein Sterbenswörtchen mehr. Nach einigen, für mich qualvollen Sekunden, fand ich aber meine Fassung wieder, und ich redete, was mir gerade einfiel, so recht vom Herzen weg. Die Sache schien dem Meister zu gefallen, er nahm unsere Gabe freundlich entgegen, dankte uns in sehr herzlicher Weise und sprach die für uns besonders bedeutungsvollen Worte: es sei ihm um die Zukunft seines Werkes nicht bange, wenn er sehe, daß die Jugend für ihn sei!

Mittags fand dann das Konzert statt. Glücklicherweise (!) war wieder einer der ersten Geiger erkrankt, und ich durfte als Substitut mitspielen. Wagner dirigierte zuerst Beethovens „Eroika" und dann im zweiten Teil das für Paris nachkomponierte Bacchanale aus dem „Tannhäuser" und Wotans Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre". Während des Konzertes (am Vormittag war es drückend schwül) brach ein furchtbares Gewitter mit Blitz und Donner los. Am Schluß des Konzertes (das Gewitter hatte sich inzwischen wieder verzogen) befand sich das Publikum förmlich in einem Taumel der Begeisterung. Nachdem Wagner durch eine entsprechende Handbewegung zu verstehen gab, daß er sprechen wolle, trat plötzlich Totenstille ein. Mit vor innerer Erregung bebenden Lippen (sein Gesicht weiß wie ein Tischtuch) sagte er: „Die alten Griechen betrachteten es als ein gutes Zeichen von oben, wenn bei einer ihrer Unternehmungen der Himmel ein Gewitter sandte. So wolle auch er dieses Gewitter als glückverheißend für die Erfüllung seiner Lebensaufgabe, des Werkes von Bayreuth betrachten". Zwei Wochen später, am 22. Mai, seinem Geburtstage, fand in Bayreuth zur Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses im alten markgräflichen Opernhause jene denkwürdige, allen Teilnehmern unvergeßliche Aufführung der Neunten Symphonie statt. Das Orchester war zusammengestellt aus den hervorragendsten deutschen Orchestern, und wieder durfte ich durch die Empfehlung Hellmesbergers als 2?. mitgehen; ich spielte damals bei den zweiten Geigen mit. Was ich in den vier Proben, welche Wagner mit uns abhielt, lernte, ist für meinen ganzen künstlerischen Werdegang von ungeheurem Einfluß gewesen. Ich kann sagen, daß Wagners „Eroika" in Wien und dann die „Neunte" in Bayreuth für meine ganze Beethoven-Auffassung, ja, für meine Orchester-Interpretation überhaupt entscheidend geworden ist. Wagner war gewiß nicht, was man einen „routinierten Kapellmeister" nennt: aber seine „Geste" allein war schon Musik. Nächst Wagner waren der geniale Johann Herbeck und mein geliebter Lehrer Otto Dessoff diejenigen, welchen ich als Dirigent am meisten nachzueifern trachtete. Der bedeutendste Musiker Wiens jener Zeit war aber unstreitig Josef Hellmesberger d. Ä. Unerschöpflich waren die Anregungen, die man von diesem gottbegnadeten Künstler empfing. Nachdem ich das Wiener Konservatorium verließ, trat ich am 1. Januar 1874 als engagiertes Mitglied in das Orchester des K. K. Hof-Operntheaters ein. In dieser Stellung verblieb ich vier Jahre lang, bis Angelo Neumann auf Empfehlung Dessoffs mich als Kapellmeister an die Leipziger Oper berief.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von
Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Spo[illegible]holzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich; meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchestermusik (ohne Soloinstr.)

Aubert, Louis: Habanera. Durand.*) Part. 40 fr.; St. 30 fr.

Debussy, Claude: Berceuse héroique. Durand. Part. 4 fr.; St. 12 fr.

Fauré, Gabriel: op. 112 Masques et Bergamasques. Suite. Durand. Part. 20 fr.; St. 25 fr.

Moritz, Edvard [Berlin]: Symphonie (c) noch ungedruckt [bevorstehende Urauff. 10. 4. Düsseldorf].

*) Die berühmte Pariser Verlagsfirma A. Durand et Fils, deren neueste Veröffentlichungen bisher in Deutschland ganz unbekannt geblieben sind, erhebt zu den angegebenen Nettopreisen auch noch 50% Teurungszuschlag und verlangt Bezahlung der Francs nach dem Kurswert.

Roger-Ducasse: Nocturne de printemps. Durand. Part. 12 fr.
— Evocation au dieu Hymen et la Course au Flambeau. Durand. Part. 30 fr.; St. 50 fr.
— Suite. Durand. Part. 9 fr.; St. 20 fr.
Ropartz, J. Guy: Divertissement. Durand. Part. 20 fr.; St. 25 fr.
—: Soir sur les Chaumes. Durand. Part. 20 fr.; St. 30 fr.
Schmitt, Florent: op. 44 Musique de plein air. Suite. Durand. Part. 30 fr.; St. 50 fr.
—: Rêves. Durand. Part. 15 fr.; St. 30 fr.
Simon, James [Berlin]: Ländliche Suite (Es) noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Blair-Fairchald: op. 43 Sonate p. Piano et Viol. (e). Durand 8 fr.
Bruch, Max [B.-Friedenau]: 2 Quintette f. 2 V., 2 Br. u. Vc. (a, Es) noch ungedruckt.
- Oktett f. 4 V., 2 Br., Vc. u. KB (B) noch ungedruckt.
Chapuis, Alfr.: Sonate p. Piano et Vcelle. Durand. 10 fr.
Cras, J.: Trio p. Piano, Viol. et Vcelle (C). Durand 10 fr.
Debussy, Claude: Sonate p. Piano et Viol. (g). Durand. 7 fr.
— Sonate p. Piano et Violoncelle (d). Durand. 6 fr.
— Sonate p. Flûte, Alto et Harpe. Durand. 10 fr.
Faltis, Evelyne [Berlin]: Sonate f. Klav. u. V. (d) noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 4. 2]
Fauré, G.: 2e Sonate p. Piano et Viol. (e). Durand. 8 fr.
: Sonate p. Piano et Vcelle. Durand. 8 fr.
Gaubert, Ph.: Sonate p. Piano et Flûte. Durand. 7 fr.
Jarnach, Ph.: Sonate p. Piano et Viol. (E). Durand. 8 fr.
Juon, Paul: op. 69 Sonate f. Klav. u. Viol. (F) noch ungedruckt [Uraufführung 14. 2. Berlin]
Maleingreau, P. de: Sonate p. Piano et Vcelle. Durand. 8 fr.
Milhaud, Darius: Sonate p. 2 Viol. et Piano. Durand 8 fr.
— Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Durand. Part. 3 fr.; St. 8 fr.
—: 2 Sonates p. Piano et Viol. Durand. je 8 fr
Ravel, M.: Trio p. Piano, Viol et Vcelle (a). Durand. 10 fr.
Ropartz, J. Guy: 2e Sonate p. Piano et Viol. (e). Durand. Paris 10 fr.
— 2e Sonate p. Piano et Vcelle. Durand. 8 fr.
—: Trio p. Piano, Viol. et Vcelle (a). Durand. 12 fr.
Saint-Saëns, Camille: op. 153 2e Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Durand. Part. 3 fr.; St. 10 fr.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Bachelet, Alfred: Ballade p. Viol. avec Orch. Durand. Part. 20 fr., St. 30 fr.; mit Klav. 7 fr.
Barnes, Edvard Shippen: op. 23 Petite Suite p. Orgue. Durand. 6 fr.
Debussy, Claude: 12 Etudes p. Piano. Durand. 15 fr.
— En blanc et noir. 3 Morceaux p. 2 Pianos à 4 ms. Durand. 10 fr.
Debussy, Claude: Six epigraphes antiques. Piano à 4 ms (auch ersch. ein 2 hd. Arrang des Komp.. Durand. 6 fr.
—: Rapsodie p. Saxophone et Orch. Durand. Part. 20 fr.; St. 30 fr.; mit Klav. 4 fr.
Fauré, G.: op. 111 Fantaisie p. Piano avec Orch. Durand. Part. 25 fr., St. 20 fr.; f. 2 Klav. 4 h. 12 fr.
Maleingreau, P. de: Suite p. Orgue. Durand. 6 fr.
Roger-Ducasse: Etudes p. Piano à 4 ms. Durand. 12 fr.
Saint-Saëns, Camille: op. 154 Morceau de Concert p. Harpe et Orch. Durand. Part. 20 fr; St. 25 fr.
—: Cyprès et Lauriers p. Orgue et Orch. Durand. Part. 15 fr.; St. 30 fr.
—: op. 150 Sept Improvisations; op. 157 3e Fantaisie p. Orgue. Durand. 8, bew. 3,50 fr.

II. Vokalmusik

Aubert, Louis: La Lettre. Chant avec accomp. d'Orch. Durand. Part. u. St. 5 fr.
— Crépuscules d'automne. P. voix moyenne avec Piano. Durand. 6 fr.
—: 6 Poèmes arabes p. Chant et Piano. Durand. 6 fr.
Bardac, R.: Simone. Poème champêtre p. Chant et Piano. Durand. 5 fr.
Debussy, Claude: Noël des enfants qui n'ont pas de maisons à 2 voix avec Piano. Durand. 2,50 fr.
Emmanuel, N.: Chansons Bourguignonnes, 28 chansons du pays de Beaune avec Piano. Durand. 12 fr.
Ravel, Maurice: Trois poèmes p. Chant avec accomp. d'Orch. Durand. Part. 6 fr.; St. 6 fr.
—: 3 Choeurs p. 4 voix mixtes. Durand. Part. 3 fr.
Saint-Saëns, Camille: La cendre rouge. 10 Chants avec l'accomp. de Piano. Durand. 8 fr.
—: Hymne au travail p. 4 voix d'homme. Durand. 2,50 fr.
Schmitt, Florent: op. 47 Danses des Devadasis p. Solo, Choeur et Orch. Durand. Part. 15 fr.; St. 25 fr.
—: op. 63 Chant de guerre. Choeurs, Ténorsolo, voix d'hommes et Orch. Part. 10 fr.
Simon, James [Berlin]: Urworte (Goethe). Kantate f. 2 Solost., Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet)

Altmann, Wilh. — s. Bruckner.
Beethoven. Der Schlußsatz der Heldensymphonie und Beethovens Darstellung des rein Menschlichen. Von Artur Prüfer — in: Allg. Musikztg Nr 6.
Bekker, Paul — s. Kritik.
Bonnerot, Jean — s. Saint-Saëns.
Bruckner. Ist Bruckners sogen. Choralthema seine eigene Erfindung? Von Wilh. Altmann — in: Allgem. Musikztg Nr 6.
Chop, Max — s. Eingriffe.
Deutsche Schule im Geigenspiel — s. Geige.
Eckstein — s. Musikpflege.

Eingriffe in das Recht freier Urteils-Ausübung. Von Max Chop — in: Signale f. d. musikal. Welt Nr 6.
Fauré, Gabriel. Sa vie et son œuvre p. Louis Vuillemin. Durand. 2 fr.
Freie Urteils-Ausübung — s. Eingriffe.
Geige. Deutsche Schule im Geigenspiel. Von Aug. Leop. Saß — in: Musikpädag. Blätter Nr 1/2.
Göhler, Georg — s. Zukunftssorgen.
Hermeneutik, zur musikalischen. Von Hans Mersmann — in: Musikpädag. Blätter Nr 1/2.
Heumann, Hugo — s. Violoncello.
Klavierpädagogen, berühmte. Von Moritz Vogel — in: Deutsche Tonkünstler-Ztg Nr 349.
Klavierspielen, das, mit dem Gehirn. Bruchstücke einer neuen Methode. Von Wilhelm Trenkler — in: Der Merker, Heft 2.
Kritik und Persönlichkeit. Von Paul Bekker — in: Berliner Konzert-Kritiken Heft 5.
Kritiker, Der, auf dem Parkettsessel. Von Paul Marsop — in: Deutsche Tonkünstler-Ztg Nr 349.
Krug, Walter — s. Neue Musik.
Laienrecht, Das, in der Kunst. Von Karl Storck — in: Allgem. Musikztg Nr 7.
Marsop, Paul — s. Kritiker.
Merseburger, Max — s. Violoncello.
Mersmann, Hans — s. Hermeneutik.
Musik, die neue — s. Neue.
Musikpflege, Musikunterricht und Notopfergesetz. Von Eckstein — in: Allgem. Musikztg Nr 7.
Nationalen, Vom, im Opernwesen — s. Oper.
Neal, Heinr. — s. Selbstverlag.
Neue Musik, Die. Von Walther Krug. Eug. Bentsch, München. 5 Mk.
Notopfergesetz — s. Musikpflege.
Oper. Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramat Schaffen. Von Hans Sommer. Musikztg Nr 5ff.
Prüfer, Artur — s. Beethoven.
Saint-Saëns, Camille. Sa vie et son œuvre par Jean Bonnerot. Durand. 2 fr.
Saß, Aug. Leop. — s. Geige.
Selbstverlag, Der. Von Heinr. Neal — in: Musikzeitung Nr 6.
Simons, Rainer — s. Staatstheater.
Sommer, Hans — s. Oper.
Staatstheater. Reformen der Staatstheater? Von Rainer Simons — in: Musikal. Kurier (Wien) Nr 6.
Storck, Karl — s. Laienrecht.
Trenkler, Wilhelm — s. Klavierspielen.
Vadding, M. — s. Violoncello.
Violoncello, Das, und seine Literatur. I. Entwicklung, Form u. Bauart . . . von M. Vadding. II. Die Violoncello-Literatur von Max Merseburger. Merseburger, Lpz 10 M.
Violoncello-Spiel. Anleitung zu sicherem Greifen und sicherer Bogenführung. Eine pädagogisch-technische Studie von Hugo Heumann. Merseburger, Lpz. 3 M.
Vogel, Moritz — s. Klavierpädagogen.
Vuillemin, Louis — s. Fauré.
Zukunftssorgen, musikalische. Von Georg Göhler — in: Musikzeitung Nr 6.


Zum Wandern



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag. Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 51. Fernruf: Lützow 5123. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126. Preis des Einzelheftes Mk. 2.10, im Viertelj. Abonn. Mk. 12.—, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 4 Berlin, den 1. April 1920 I. Jahrgang

INHALT

Der neue Strom

Von Heinz Tiessen.

III. Impressionismus in der Musik.

Die bedeutsame Entfaltung der Naturwissenschaften hatte in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer Wirkung auf alle geistigen Regungen der Zeit übergegriffen. Schärfste Wirklichkeits-Erkenntnis, tiefste Naturwahrheit wurde Zweck und Ziel auch in den Künsten. Einsicht in die Gebundenheiten des menschlichen Willens stellte (im naturalistischen Drama) über individuelle Willenskraft die Macht des Milieus und der naturgegebenen äußeren und inneren Voraussetzungen und schuf den leidenden Helden anstelle des handelnden. Das Interesse des Künstlers wurde stark vom Stofflichen, von der Wirklichkeit beansprucht. Wissen um die Dinge, gerechte Sachlichkeit, soziale Interessen, Aufdecken von Ursächlichkeiten, minutiöse Seelenanalyse schien Wesen der Kunst zu werden.

Diesem Boden entwuchs als Kunst der Jahrhundertwende der Impressionismus, die feinfühlige, artistische, ästhetisierte Tochter des Naturalismus. Impressionismus ist schöpferisch werdende Passivität; die Kunst empfänglicher Hingabe an Eindrücke und subtilen unmittelbaren Reagierens. Das durch den Naturalismus genährte Abhängigkeitsgefühl des menschlichen Willens läßt des Künstlers Selbstgefühl anderswo Genugtuung suchen: im Ehrgeiz, feinstes, wahrnehmungsfähigstes Aufnahmeorgan zu werden. Innigstes stoffliches Erfassen von Eindrücken, sinnfälligstes (daher das Wachstum der technischen Ausdrucksmittel beförderndes) Erzeugen erlebter Eindrücke, das werden die künstlerischen Haupteigenschaften. Der Menschengeist streicht die Segel vor der Welt der Erscheinungen, die in herrlicher, ungemessener Fülle Inhalt der Kunst wird; letzten Endes ohne Wertunterscheidung, mehr Feststellung als Stellungnahme, ohne eigenwilliges Hervorheben von Ideell-Wesentlichem, ohne Ethos. („Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es trotzdem / und mal es auf Goldgrund und groß", sagt Rilke). Denn aus der Schule der Erkenntnis von Natur und Maschinerie des Lebens Kommenden erscheint Kraft unfein, Pathos verlogen oder töricht; sein Element bleiben die vielfältig-gebrochenen, feingespitzten Gefühlsabstufungen. Nicht der Eigen-Charakter des Subjekts, sondern dessen Auffassungsvermögen und Feinfühligkeit gegen die Objekte wird schöpferisch. Gleich dem relativ gewordenen Willen lösen die zielbewußten Konturen sich auf, verfließen zu weichen Übergängen; Kernhaftes verschwimmt in Atmosphäre, Gefühlskraft in Nervenstimmung; Stimmung schafft Form-Einheit in Anwachsen und Abklingen. Atmosphäre — im dichterischen, malerisch-sichtbaren, musikalisch-hörbaren Sinne — wird Wesen des Kunstwerks und findet eine reichflutende Oberflächenbelebung. Was Bedingtheit und Gebundenheit von Wille und Charakter, oft mit letzter Konsequenz in müden Verzicht mündend, dem Künstler an Eigenkraft und Eigenbewegung nehmen, das ersetzt ihm, neben der Einfühlungsmeisterschaft, auch die Selbstzufriedenheit des Artistentums. Kunst wird allmählich mit der Entwicklung des Impressionismus mehr geschmäcklerische als seelische Angelegenheit; Vorbehalt einer engbegrenzten Bildungsgruppe; „Odi profanum vulgus et arceo". Man legt schließlich mehr Wert auf technisch artistische Vorzüge, als auf inneren Gehalt. „Alle schlechte Kunst stammt aus echtem Gefühl", sagt Oscar Wilde — was buchstäblich vollkommen richtig ist, da der Schaffens-

antrieb jedes Unzulänglichen oder nicht spezifisch künstlerisch Interessierten ohne echtes Gefühl schwer denkbar ist. Der zutiefst kunstfeindliche Wahnsinn dieses Satzes liegt nur in seiner Tendenz, das echte Gefühl als belanglos hinzustellen und aus der Kunst ein tönend Erz und eine klingende Schelle zu machen.

Ohne Sonderung in Einzelkünste, galten diese Ausführungen allgemein der schöpferischen Einstellung, aus welcher dann erst jede Kunst nach den verschiedenen Bedingungen ihrer Materialien eigene schöpferische Arbeit verrichtet. Nicht jeder Zug dieses Proträts, das sich vom Naturalismus bis zu seinem Gegensatze, zur l'art pour l'art entwickelt, paßt auf jeden impressionistischen Künstler; Menschen sind nicht wandelnde Prinzipien, selbst dann nicht, wenn sie den bedenklichen Ehrgeiz haben, es zu sein. Der Kern des impressionistischen Lebens- und Kunstgefühls ist nicht an eine Zeit gebunden, sondern ein zeitloser natürlicher Bestandteil des Menschengeistes; dennoch kann man von einer impressionistischen Zeit sprechen, in der diese Elemente bewußt zu einer Anschauungseinheit sich konzentrierten und verabsolutierten. Und: Lebensgefühl wie Schaffenstrieb sind das allen Künsten Gemeinsame, alle miteinander innerlich Verbindende. Mit dem Material erst und den aus ihm sich ergebenden Folgen kommt die Trennung. Wer aber die ursprüngliche Einheitlichkeit der schöpferischen Einstellungsart, die in allen Künsten gleichen Beziehungen zur Empfindungswelt, zur erlebten Wirklichkeit nicht zu spüren vermag und jeweils seine eigene Kunst als einzigartig und unvergleichbar hinstellen will, kommt zu ganz ungerechten Folgerungen. Speziell Musiker lieben es, zu behaupten (unlängst Pfitzner), daß der bildende Künstler weit weniger „schaffe" als der Musiker, denn dieser bringe nur seine Gefühle mit und müsse die Töne selbstschöpferisch gestalten, während jenem alle seine Objekte von der Natur „gegeben" seien! Auf so naive Äußerungen über bildende Kunst (die, wenn wertvoll, ebenso Zeugung ist wie Musik, und nicht Wiedergabe), braucht man nicht ernsthaft zu erwidern. Ist es doch vielmehr sogar eine Bevorzugung des Tondichters, daß er unmittelbar den Weg zum Innern findet, wozu die anderen Künste erst den notwendigen Umweg der Entstofflichung zurücklegen müssen. — Selbst die scheinbar reproduktive Kunst des Schauspielers ist nicht Wiedergabe, sondern Zeugung und Gestaltung aus einem inneren Lebensgefühlskeime; die Gestalt wächst im Schauspieler zu eigenem organischem Leben, wie der Baum aus der Wurzel. Kein wirklicher Schauspieler überträgt seine Buchrolle in eine Bühnengestalt etwa wie jemand, der etwas in eine andere Sprache übersetzt, d. h. aus bloßer Kenntnis, Fertigkeit und Überlegung. Im intuitiven Erfühlen und durchlebten Gestalten eines organischen Prozesses muß der wahre Schauspieler ebenso schöpferisch wirken wie jeder „Schaffende". Ebendarin liegt auch der Punkt, wo der wahre Dirigent oder sonstige musikalische Interpret vom falschen sich unterscheidet.

Der Künstler empfängt seine stofflichen, geistigen, gefühlsmäßigen Impulse von der (äußeren oder inneren) Natur und Wirklichkeit im weitesten Sinne; sein schöpferisches Wirken hingegen vollzieht sich in einem anderen, in sich souveränen Reiche: Diese doppelte Verankerung des Künstlers und der Kunst bringt es mit sich, daß die Ausbalancierung eben jener beiden Gewichte, das Verhältnis von Gehalt und Gestalt, im Vordergrunde aller künstlerischen Fragen steht. Der Historiker kann zur Bestätigung Beispiele in unbegrenzter Fülle anführen: Neigung zu stärkerer Stilisierung und innigere Annähernng an die Natur lösen einander ab in immer erneutem Wechsel. Wenn wir — um jetzt auf die Tonkunst zu kommen — nur etwa an die einzelne Frage der Sprachbehandlung in Lied und Musikdrama denken: rezitativisch-naturalistische und melodischstilisierte Formung bieten sich hierin als die Gegenpole dar, zwischen denen jede Zeit, jeder Künstler, jedes Werk seinen Weg und seine Stellung sucht. Sobald ein Stil aufhört, innerlich wahrer Ausdruck zu sein, und anfängt, Konvention zu werden, drängt der Geist automatisch zu neuer Befruchtung durch die Natur.

Widerspruch derer, die eines neuen Lebens voll waren, gegen akademische Erstarrung: das gab, wie in der Malerei, so auch in der deutschen Tonkunst des letzten Jahrhunderts den Anstoß zur Entfaltung der (im weitesten Sinne) impressionistischen Empfindungs- und Gestaltungsweise. Wagner, der große Romantiker, ist grundlegend für viele impressionistische Stileigenschaften, typisch im Anbahnen der (sich bei Beethoven vorbereitenden) Formbildung durch Stimmung, in der Kunst der Atmosphäre, in der subtilen poetischen Einfühlung; jedoch, durch Pathos, Idee und seelische Kraft, noch entfernt von jenem künstlerischen Charakterbilde des Impressionisten, das ich vorhin in seinen sich allmählich entwickelnden Konsequenzen aufstellte. Das naturalistisch-psychologische, intellektuell-analytische Moment, das später bei Strauß seine Gipfelung fand, bekam durch Wagner lebhafte Anregung.

In der intimeren Gattung des Liedes konnte einfühlende Wiedergabe empfangener Stimmungs-Eindrücke besonders nachdrücklich ihre poetischen Fähigkeiten erweisen. Der impressionistische Liederkomponist verhält sich passiv gegenüber seinem stofflich-poetischen Anreger, bleibt zartnervig hingebender Wiederstrahler. Mit Robert Schumann setzt gelegentlich bereits die Neigung ein, den Schwerpunkt des Liedes in der hingebenden Einfühlung zu suchen. In der neuen Liedliteratur geht die Neigung, nur subtil zu reagieren, häufig so weit, daß die Musik auf eigene Gestaltung verzichtet und lediglich der Poesie als diskrete, stumm verständnisvolle Vertraute dient, ohne den rechtschaffenen Ehrgeiz zu zeigen, aus i h r e n Mitteln und Funktionen den seelischen Gehalt eigenkräftig neu zu erzeugen und zu gestalten. Passivität statt Aktivität. Musikalischer Mond der literarischen Sonne. Abglanz statt Eigenlicht.

Die neuere deutsche Musik um Wagner, Liszt, Strauß gab sich gern den Beinamen „Ausdrucksmusik". In dem Meinungsstreit, den die Neudeutschen gegenüber der akademisch-formalistischen Richtung auszufechten hatten, wurde der Schwerpunkt gelegentlich auf völlig nebensächliche Fragen verlegt, die mit der ungerechtfertigten Aufbauschung des Für und Wider (z. B. in der Frage der „Programm-Musik" und ihrer Berechtigung) einen Sturm im Wasserglase erzeugten. Es gibt kaum zwei unglücklichere Worte in der Musik als „Programm-Musik" und „absolute Musik". Entweder ist das Musikstück gut und ein Gebilde von organischem Leben: dann ist es für die Bewertung gleichgültig, ob der Komponist einen poetisch ausgedrückten Hinweis auf seinen Empfindungsgehalt gibt oder nicht. Oder das Musikwerk ist schlecht: dann hilft ihm weder das eine noch das andere Prinzip. Der Sinn des Programms ist ein psychologischer: eine stärkere Annäherung des Genießenden an die Empfindungswelt des Schaffenden zu ermöglichen. Ihre Achillesferse zeigt die Programm-Musik, wenn sie nur eine stofflich-gedanklich konstruierte, nicht auch eine musikorganische Einheit darstellt; schlechte „absolute" Musik bietet demgegenüber nur ein äußeres Formbild, keine zwingende gefühlsmäßig durchlebte Einheit. Im Allgemeinen hätte die Programm-Musik mehr Anspruch auf den Namen „Eindrucks-Musik" anstatt „Ausdrucks-Musik", wegen ihrer Verwandtschaft mit der naturalistisch-impressionistischen Kunstanschauung.

Der größte Programm-Musiker, Strauß, ist für die deutsche Musik der Hauptträger des impressionistischen Kunstgefühles. Er vereinigt ziemlich alle Eigenschaften der impressionistischen Kunst, doch ist auch er nur ein relativer Impressionist, der sich von den formal-architektonischen Gesichtspunkten der klassischen Musik noch nicht gänzlich im Sinne eines absoluten Impressionismus lossagt. Bei Strauß findet man die scharfe Erfassung lebendig-wirklicher Eindrücke, die Fähigkeit subtilsten Wahrnehmens und Reagierens, die Neigung mehr zu feinnervigen Gefühlszuspitzungen, als zu erhabener Gefühlsgröße, die liebevolle Behandlung unwichtiger Einzelheiten, die stoffliche Sinnfälligkeit, die reiche Fülle der Objekte ohne betonte Stellungnahme, das Überwiegen des Artistischen über das Ethische und über die ideelle Kundgebung seines inneren

Menſchentums. In ſeinen zwei genialen Muſikdramen „Salome“ und „Elektra“ erzielt er die äußerſte Annäherung vor allem an die ſprachlich-deklamatoriſchen Erſcheinungsformen der entſprechenden wirklichen Situation. Ein Plus an Einfühlung wurde bereits in aller zum Impreſſioniſtiſchen neigenden Vokalmuſik, mit einem Zurücktreten der aktiven Liniengeſtaltung erkauft. Im Liede, im Muſikdrama trat die Melodie zurück, zunächſt aus der Singſtimme; Herr der Situation wurde die „Begleitung“, wie das „Milieu“ im naturaliſtiſchen Drama. Jedoch iſt Strauß zu univerſell, um ſich als „Impreſſioniſt“ erſchöpfen zu laſſen. In ſeinen ſtärkſten Werken findet ſich auch reinſter Expreſſionismus über impreſſioniſtiſche oder auch artiſtiſche Komponiervirtuoſität gewaltig emporwachſend.

Bezeichnend für die neudeutſche Tonſprache iſt die Vorliebe für rein harmoniſche Wirkungen, für warme, klangſchöne Zufallsakkorde, die mittels Durchgangsnoten, plötzlich hier und da dieſe und jene harmoniſche Bezeichnung zu entlegeneren Tonarten anklingen. (Man kennt Mozarts langſamen Quartettſatz in Asdur, [illegible], der das Triſtan-Vorſpiel vorausahnt.) Der harmoniſche Geſamtbau gewinnt eine reichere, tiefere Perſpektive, der Klang eine geſteigerte Wärme, die Linie eine intenſivere (freilich nicht als Linie ſelbſtverdiente) Empfindungswirkung. Vielfach ſcheint das Gefühl des Komponiſten zuerſt die Harmonik ergriffen zu haben, und erſt um ihretwillen danach die Stimmführung. In der Verfolgung dieſer Neigung zu eindringlicherer Durchempfindung der Harmoniefolgen iſt in der neueren Muſik die bloße Harmonie vielfach überhaupt zur alleinigen Trägerin des Ausdrucks geworden. Wie in der Literatur das naturaliſtiſche und neuromantiſche Drama Willenskraft und Handeln durch Abhängigkeitsnachweiſe von Milieu und Stimmung erſetzte, ſo tritt in der ihm hiſtoriſch verwandten Muſik die aktive Linie, das aus ſich ſelbſt heraus ſchreitende und vorwärtsführende Element zurück. Die Linie ſelbſt gewinnt oft ſtimmungbildenden Begleitungscharakter durch fortgeſetzte Motivwiederholung; die Sequenz wird aus einem architektoniſchen zu einem ſtimmungbildenden Mittel. Paſſivität ſtatt aus ſich wachſender Gefühlsaktivität. Motiv-Wiederholung kann einſchläfernd wirken: Feuerzauber; Sequenz leidenſchaftlich berauſchend: Iſoldes Liebestod. Durch dieſes Schweben der Linie wird der Harmonik eine um ſo ſtärkere Wirkungsmöglichkeit zugeſchanzt. Oft iſt eine Harmonie, eine einzige vertikale Tonverbindung an und für ſich allein entſcheidend und weſentlich, während das darüber liegende Melos gleichgültig bleibt und z. B. weit eher eine Änderung ſeiner Einzeltöne vertrüge als der Akkord. (Z. B. der charakteriſtiſche Elektra-Akkord.)

Gegenüber dem relativen Impreſſionismus der deutſchen Tonmeiſter ſteht der abſolute Impreſſionismus, der am ſtärkſten durch zwei bedeutende Namen ausländiſchen Klangs vertreten und verfochten iſt: Debuſſy und Buſoni. In Debuſſys konſequentem Impreſſionismus iſt die Muſik keine Seelenſprache mehr, ſondern apart-geſchmackvolles Malen äußerer Stimmungen, feiner Atmoſphären ohne Kern, reizvoller feinſchmeckeriſcher Hintergründe, aus denen kein Menſchenantlitz ſchaut. (Dem Menſchenantlitz im Proträt aber gleicht der melodiſche Geſang, der aus der menſchlichen Bruſt quillt.) Debuſſy will nur malend Eindrücke wiedergeben. Er unterdrückt die melodiſche Zeichnung zugunſten eines charakteriſtiſchen, farbig-bewegten Klangkomplexes, zugunſten einer Atmoſphäre. Und wo dennoch Melodie-Anſätze auftreten, ſind ſie nicht das aufbauende, treibende aktive Moment, ſondern ſie ſelbſt werden gleichſam getrieben und getragen wie ein Blättchen auf dem Waſſer, ſie ſchwimmen paſſiv auf der in ſich bewegten Oberfläche ohne eigene organiſierende Triebkraft. Von der gleichen ſchwebenden Paſſivität iſt die Rolle des Rhythmus, der mehr als Zierrat wirkt. Alles iſt paſſive Hingabe an den Eindruck, alles zielt auf feinnervige, preziöſe Geſchmacksfineſſe. Wagners leidenſchaftliches Pathos, das von Steigerung zu Steigerung ſchreitet und

gegengewichtslos jeden Ton, jedes Wort, jedes Ding mit voller Erlebnisschwere sättigt, wollte Debussy durch seinen Stil einer amüsant-blasierten, geschmackvoll-lässigen Eleganz überwinden. Der Salonmensch den Höhenmenschen. Seine künstlerischen Absichten bewirken eine Verarmung der Mittel; denn impressionistisch malen läßt sichs am besten mit geräuschhaft eingestellten Klangkomplexen, nicht mit aktiv-melodischen Linien. Die Ausschaltung alles dessen, was Musik zur Seelensprache und zum Menschlichkeitswert macht, gibt seiner Tonsprache den Charakter des Äußersten an l'art pour l'art, was die Tonkunst überhaupt aufzuweisen hat. Gleich Oscar Wilde konnte Debussy gesprochen haben: „Alle schlechte Kunst kommt aus echtem Gefühl". Man sagt, er habe Beethoven für den Gipfel der Geschmacklosigkeit erklärt. Kunst ist in seinen Bezirken nichts als Geschmacksangelegenheit. Und als solche in ihren Grenzen von faszinierendem Reiz. Ein bestrickender Gesellschafter; nur wird man nicht lange mit ihm in einer Ecke sitzen und über ernstere Dinge reden wollen.

Busoni ist eine ungleich stärkere und umfassendere Persönlichkeit. Da uns in diesem Zusammenhange nur das Impressionistische an ihm angeht, so ist neben seinem klangschöpferischen Klavier-Impressionismus (Klavierkonzert, Elegien) insbesondere auch sein „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" von Wichtigkeit. Geschrieben ist dieses geistvolle Büchlein mit der Front gegen Akademisches und Neudeutsches; es bildet ein Bekenntnis zum unabgegrenzten Ineinanderfließen, zur Atmosphäre, zum impressionistisch-Schwebenden, Offenbleibenden, Asymmetrischen, Fragenden, Verschwimmenden, zu mystischer Passivität. Vieles darin ist wohl stark und bleibend an Einzelbemerkungen über das Wesen von Kunst und künstlerischem Schaffen; im Ganzen jedoch ist es eher ein gereinigtes letztes Ergebnis der impressionistischen Kunstanschauung, nicht ein Zukunftszeichen für die anbrechende, die sich heute „Expressionismus" nennt. Bezeichnend ist: der Impressionist Busoni bearbeitet ein Klavierstück Schönbergs derart, daß er es, Teil für Teil ausspinnend, in eine Klang-Atmosphäre erweitert. Diese „konzertmäßige Interpretation" schien mir vor Jahren das Stück erst genießbar zu machen, während ich mich heute durchaus nur an das gar nicht zu verbessernde Original halte: meine gewandelte Stellungnahme in diesem Einzelfalle scheint mir auch bezeichnend zu sein für den allgemeinen Wandel der Zeit und des Kunstgefühles.

(Schluß folgt.)

::

Reger's Verhältnis zur Tonalität

Von Friß Frid. Windiſch.

Die merkwürdige Berührung von neuen Kunſtepochen mit jahrhunderteweit zurückliegenden hat ſich oft als ein Kraftausholen zu ungeahnten Entwicklungsvorſtößen offenbart (Zeitalter der Renaiſſance). Ein Stück Renaiſſance iſt im Fluß aller Dinge enthalten; es läßt ſich aus jeder Fortſchrittserſcheinung herauskriſtalliſieren. Selbſt der radikalſte Fortſchritt bringt nicht abſolut Neues, ſondern Umgewertetes, Weitergeſtaltetes. Treten aber bei einer neuen Kunſtrichtung ſcheinbar überholte Geſtaltungsmomente faßbar in Wirkſamkeit, ſo iſt der Konſervatismus ſchnell bei der Hand, ſeine beliebte Diagnoſe auf Degeneration und Verfall zu ſtellen. Er begreift nicht, daß Kind und Greis anthropologiſch unter ganz verſchiedenen Vorausſeßungen zu betrachten ſind, obwohl beide ſich in verwandten Ausdrucksformen äußern.

Der augenblickliche Gärungsprozeß in der Muſik, das Zerſprengen der Tonalität zur Autonomie der Atonalität, das Tangieren von jeßtzeitlichen Akkordproblemen mit vorbach'ſchen Klangelementen veranſchaulicht eine ſolche Reaktion. Und zwar iſt der Begriff „Reaktion" geſchichtlich und naturwiſſenſchaftlich zu faſſen. Geſchichtlich — als ſpiralkreiſende Berührung mit früheren Entwicklungsepochen; naturwiſſenſchaftlich — als Aufeinanderwirkung (Reagens) zweier Klangelemente (des linearen und der vertikalen), deren Verbindung erſt zu dem dritten Neuen führt: der emanzipierenden Loslöſung von der Schematik der harmoniſch-tonalen Akkordfolge. Es wäre unmöglich, die umgeſtaltenden Kräfte ſchon jeßt in ihren Zwiſchenſtadien zu erkennen, wenn ſich dieſer Entwicklungsprozeß nur exploſiv wie in Arnold Schönberg, Bela Bartok u. a. und nicht auch reformatoriſch fruchtbar wie in Reger vollzogen hätte.

Übergang vom Harmoniſchen zum Disharmoniſchen — keine endgültige Begrifflichkeit! aber vorläufig iſt der Sprung vom Tonalen ins Atonale darin feſtgelegt und das Fortſchrittliche des ſcheinbar Rückſchrittlichen ausgedrückt. Denn bei den vorbachſchen Meiſtern tritt die Disharmonie nur als eine Folge — und oft unangenehme Nebenerſcheinung der hauptgewichteten Horizontalführung der einzelnen Stimmen auf, während in der tonalbefreiten Muſik die Disharmonie zugleich bewußt zu beſtimmten Klangfarben, Stimmungswirkungen und Expreſſionen angewandt wird, wobei die Atonalität — bedingt als Begleitumſtand — von neuem in Erſcheinung tritt.

Wie ſich in Sebaſtian Bach inſtinktiv, aber mit erſtaunlicher Logik die Entwicklung zum harmoniſch-modulatoriſchen Prinzip vollzog und wie dieſes Prinzip dann theoretiſch von Rameau in ſeinem „Traité de l'harmonie" (1722) zur gebärenden Norm ſtatuiert wurde, (daß die einzelnen Töne im Sinne von Akkorden zu verſtehen ſind, und daß ſich die Akkorde wieder aus ihren Beziehungen zu Grundtönen begreifen laſſen), ſo findet dieſe überreifte Schematik des Schaffens in Reger ihre geiſtreichſte Gipflung und wird gleichzeitig in ihrer theoretiſchen Überſpannung zum Sprengmittel des klaſſiſchen Akkordbegriffes.

In dieſer Bedeutung liegt überhaupt das Monumentale und Charakteriſtiſche in der Perſönlichkeit Regers; daß in ihm die gewaltige Epoche der tonalen Dogmatik ihren meiſterlichen Abſchluß findet und andererſeits reifproduktiv zu den unbegrenzten Möglichkeiten der atonalen Klangentwicklung durchbrochen wird.

Hugo Riemann bezeichnete Brahms als das „Kompliment der hiſtoriſchen Beſtrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Muſikwiſſenſchaft" und ſtieß mit dieſer Auffaſſung bei Reger auf ſchärfſten Proteſt. Ebenſo muß jetzt die lebendige Forſchung gegen die graue Theorie auftreten, die am Werk iſt, Reger in die Akten der ſancta academia einzuregiſtrieren. „Zwiſchen Theorie und dem gewaltig vorwärtsdrängenden Zug in unſerer Muſik ſeit Wagner und Liſzt", warf Reger den Lehrſtühlen entgegen, „beſteht ein haarſcharfer, großer Unterſchied!"

Wie äußern ſich die vorwärtsdrängenden Kräfte in Regers Muſik?

Ein ſtarkes Anzeichen ſind die ſelbſtändig bewegten, oft diſſonanten Bäſſe bei Reger, die ſchon in ſeinen Frühwerken (z. B. der Violoncello-Sonate F-moll op. 5) deutlich fühlbar hervortreten und die den ſpäteren Reger in ihrer markanten Ausprägung unverkennbar charakteriſieren. Dieſe revolutionäre Bewegung der Bäſſe, die mit der Akkordilluſtration des Baſſo continuo in der antiken Muſik nichts gemeinſam hat, iſt das typiſche Symptom der modernen, atonalen Muſikentwicklung: das emanzipierte, linear-melodiſche Fortſchreiten der einzelnen horizontalen Stimmen ohne die ſchematiſche Gebundenheit an die vertikale, harmoniſch-tonale Akkordfolge. Dabei muß ich noch einmal hervorheben, daß die Entwicklung nicht auf die Auswüchſe unentwirrbar niederländiſcher Polyphonie hinausläuft, ſondern daß ſie einem pſychologiſchen Wechſelverhältnis zwiſchen horizontaler unbeſchränkter Entfaltung und einer gefühlsmäßigen vertikalen Akkordverpflichtung (die durchaus diſſonant ſein kann) zuſtrebt. Eine radikale Akkordanarchie, die ſich in dem Schaffen der Allerjüngſten anbahnt, iſt dem Geiſte Regers geradezu entgegengeſetzt.

Ein weiteres Argument für den Vorwärtsdrang in Regers Schaffen, iſt der ausgiebige Gebrauch der Variationenform und vor allen Dingen die beſondere Art ihrer Anwendung. Die Variation birgt an und für ſich ſchon einen reformatoriſchen Trieb in ſich, einen alten Inhalt neuzeitlich auszugeſtalten und ihn in neuer Gewandung zu zeigen. Bei Reger wird das übernommene Thema in phantaſieweiteſter Fortgeſtaltung in die manigfaltigſten (neumodulatoriſchen) Perſpektiven gerückt und in intereſſanteſten Färbungen und vollkommen neuen Kombinationsmöglichkeiten beleuchtet. Die Variation bedeutet bei ihm in fruchtbarſter Meiſterung die Neuwertung und erkennbarſte Weitergeſtaltung des Vorhandenen. Reger zerſprengt in ihr am unmittelbarſten und offenſichtlichſten die Schaffensgeſetzlichkeit der klaſſiſchen Beſchränkung.

Auf dem Wege der indirekten Erkenntnis erſchließt ſich am überzeugendſten der Berechtigungsgrund, Reger unter die zeitvorgreifenden Eigenen reihen zu dürfen. Die Kniffeleien und vergeblichen Anſtrengungen der Theoretiker, Reger auf irgend eine Weiſe in das tonale Schema zu zwängen, zeigen am einwandfreiſten, wie weit er ſchon über dieſes Syſtem hinausgewachſen iſt.

Ludwig Riemann (Eſſen) hat ein Tonnetz konſtruiert, fußend auf dem Tonkreis: Tonika, Dominante, Subdominante, durch deſſen Gewebe ſich ſämtliche Reger'ſchen Akkorde tonal ſieben laſſen (ſelbſt die C-dur Violinſonate [A - F - F - E und S (es) - A - F - E], die fis-moll Violinſonate und das fis-moll Quartett, gegen deren tonale Auffaſſung nach traditionellen Grundſätzen ſich jeder Gehörſinn auflehnt). Ludwig Riemann knüpft in dieſer theoretiſchen Konſtruktion zum Teil direkt an Hugo Riemanns erweitertes Syſtem an: daß konſonante Akkorde die Harmoniebedeutung diſſonanter Akkorde haben können, wenn ſie nicht als Vertreter des Klanges gefaßt werden, den ſie darſtellen. (Wenn man z. B. c e g nach h e gis auflöſt, wobei g als Vorhaltton zu gis angenommen werden muß, iſt c e g nur eine Nebenharmonie). Zum Teil baut er über das Hugo Riemann'ſche Syſtem hinaus, indem er nach Thuille die Großterzverwandtſchaft, die Mediante nach oben und unten in ſein Netz mit einbezieht.

Das Unſinnige und Gegenteilbezeugende der Riemann'ſchen Muſikmathematik liegt in der Grundbedingung, daß jeder ſogenannte Farbklang (d. h. jeder Diſſonanz- und Atonal-Akkord) in ſeinen Urklang zurückgedeutet werden muß, damit die Reger-Akkordik tonal ſiebbar wird. Und zwar hat man ſich vor dem Experiment darüber klar zu ſein, ob der Farbklang als Tonika, Dominante, Subdominante oder Mediante aufzufaſſen iſt, und danach iſt die Entfärbung (die Entfernung des diſſonanten Verſetzungszeichens) vorzunehmen.

Ich führe hier als Beiſpiel die Umdeutung einiger noch verhältnismäßig tonalitätsverwandter Takte aus dem fis-moll Quartett nach Riemannſchem Rezept aus. Die Partiturſtimmen habe ich dabei als vierſtimmigen Satz geſchrieben.*) Der Laie erkennt aus dieſer Gegenüberſtellung, daß der urſprüngliche Reger mit dem tonal vergewaltigten Reger keinen Zug mehr gemeinſam hat, daß das Urbild in ſeiner tonalen Umdeutung ein nicht mehr wiederzuerkennendes Zerrbild geworden iſt, ähnlich den Farben, die man von einem Vecchio oder Ticiano Vicellio abkratzt, um die Kunſt dieſer Meiſter aus den übrigbleibenden, zerſchabten Konturen zu erfaſſen.

Die Ludwig Riemann'ſche Theoretik bezeugt alſo gerade das Entgegengeſetzte von dem, was ſie erweiſen will: daß dem tieferen Verſtändnis Regers mit tonalen Vorausſetzungen allein nicht beizukommen iſt. Dabei ſoll ein nebenläufiger Wert dieſes Theoretiſierens nicht uneingeſchätzt bleiben. Auf Grund der Umdeutungen iſt es möglich, nicht nur gefühlsmäßig, ſondern auf wiſſenſchaftlicher Baſis feſtzuſtellen, daß die Haupteigenarten (um nicht akademiſch zu ſagen: Hauptnachteile) des Reger'ſchen Schaffens zu erblicken ſind 1. in den Akkordfarben (atonale Verſetzungszeichen), 2. in der Anhäufung ungelöſter Diſſonanzen, 3. in der ſtockenden, unbeſtimmten Tonalität (die klanglich oft vollkommen atonal wirkt).

Und nun Reger's Modulationslehre!
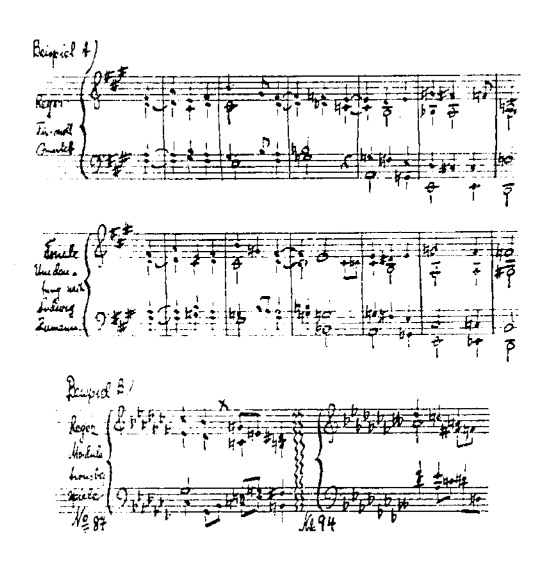
In der intoleranten Tendenz, ſich um jeden Preis der harmoniſch-modulatoriſchen Tradition unterzuordnen, hat dieſes Büchlein bei ſachlichen Muſikbeurteilern (und das ſind leider unter den „Fachleuten" immer noch die meiſten) nicht zum geringſten dazu beigetragen, daß man Reger einfach als akademiſchen Problematiker abzutun verſucht hat. Allen großen Harmonikern (Wagner, Liſzt uſw.) war die Harmonik nur ein Mittel, um das tiefere Verſtändnis in die Verborgenheiten ihrer Schöpfungen zu erſchließen. Reger's Modulationslehre erzielt in ihrer falſchen Deutung das Gegenteil: ſie v e r ſchließt das tiefere Verſtändnis ſeiner Werke.

Greift man einmal zwei der intereſſanteſten Beiſpiele heraus**), ſo will es einem erſcheinen, als beruhe Reger's ganze frappante Harmonik auf einigen theoretiſchen Kniffen. Reger nennt die enharmoniſche Verwechſlung in der Modulation dilettantiſch und reitet dabei ſelbſt ein ganz analoges Steckenpferd zu Tode: die Umdeutung eines Akkordes in die Neapolitaniſche Sexte. Was iſt die Umdeutung in die Neapolitaniſche Sexte anders als eine Begriffsumſchaltung? Eine Begriffsumſchaltung allerdings, die theoretiſch einwandfrei die kühnſten atonalen Wendungen geſtattet. Iſt ein eigenes Kunſtſchaffen auf Grund einiger theoretiſcher Tricks überhaupt denkbar? Leider! Ich möchte empfehlen, einmal zu unterſuchen, wieviel an Intereſſantem von den d'Albert Opern verloren geht, wenn man aus ihrer Harmonik die Neapolitaniſche Sext-Umdeutung herausſtreicht. Andererſeits kann man von Reger's Harmonik ſagen, daß ſie in all ſeinen großen Werken unmittelbar und unermeßlich neuſchöpferiſch iſt. Seine Modulationslehre ſteht nur in einem verſchwindenden Verhältnis zu der Unmittelbarkeit ſeines monumentalen Schaffens. Kein Menſch könnte auftreten und die Werke Reger's als die Quinteſſenz dieſer Modulationslehre erklären. Viel wichtiger iſt für unſere

*) s. Notenbeispiel A am Schluß des Artikels. **) s. Notenbeispiel B am Schluß des Artikels.

Unterſuchung aber die Erkenntnis, daß dort, wo das Auge auf Grund theoretiſcher Weiterungen noch tonale Zuſammenhänge entdeckt, das Ohr ſich ſchon vollkommen atonal einſtellen muß, um zu einem unmittelbaren Eindruck zu gelangen. Wollte man Reger modulatoriſch-harmoniſch genießen, ſo müßte man (nach der Auszählung von Ludwig Riemann) in 12 Doppeltakten, die aus den „Tagebuch-Klavierſtücken" op. 82 No. 2 herausgegriffen ſind, die Auflöſung der Diſſonanzreihen 18 mal hinzudenken!

Es erſcheint mir, daß die fanatiſch tonale Einſtellung, mit der man immer wieder Reger von außen beizukommen ſucht, und die bei ſeiner Formſtrenge und auf Grund ſeiner traditionellen Modulationslehre ſo verlockend nahe liegt, am meiſten dazu beiträgt, daß weiteſte Kreiſe der wahren inneren Einſchätzung und Würdigung Regerſcher Muſik noch fern ſtehen.



Muſikaliſche Perſpektiven

Von Oscar Bie

2. Operntexte

Ich habe das vorige Mal verſucht das bloße Geſangsbild einer textloſen Oper zu entwickeln, als äußerſte Löſung der vokalen Reinheit auf der Bühne. Heut möchte ich dieſe Phantaſie außerhalb laſſen und mich auf den Standpunkt der gegenwärtigen Oper ſtellen. Und möchte fragen, wenn ſchon die Oper einen Text und eine Handlung hat: in welcher Weiſe das Buch ſo zu geſtalten ſei, daß es den Anforderungen der Gattung am beſten genügt. Man iſt ſich darüber nie recht klar geworden. Man hat den Text entweder überſchätzt oder unterſchätzt. Manche haben behauptet, daß die Muſik dienen müſſe, andere wieder verlangen, daß ſie herrſchen ſoll. Einige bedienen ſich der Literatur als Grundlage, andere ſtecken Philoſophien in den Text. Der Text war immer abhängig von der Laune oder dem Ehrgeiz des Komponiſten, doch folgte er der Zeitſtrömung in der dichteriſchen Anſchauung. Eine Norm, nach der er ſich zu richten hätte, wurde nicht gefunden. Es ſcheint mir aber, daß die Bevorzugung ſtiliſierender Elemente in der heutigen Dichtkunſt von ſolcher Bedeutung für die Faſſung des Operntextes geworden iſt, daß von hier aus endlich einmal eine feſte Grundlage zu gewinnen wäre, vom Dichter aus, nicht mehr, wie es bisher üblich war, von der Muſik her. Solche Verſuche treten jetzt ſchon öfter auf. Wir wollen zum Schluß auf eine beſtimmte Anregung eines modernen Dichters zurückkommen, die mir ſehr beachtenswert erſcheint. Vorher aber wird es gut ſein, den geſchichtlichen Verlauf zu betrachten, das Verhältnis des Komponiſten zum Librettiſten.

Es gab einmal eine Epoche, in der die literariſche Haltung des Textes eine beſtimmte Opernkultur verbürgte. Das war die Zeit Metaſtaſios. Die Texte dieſes Dichters ſind ein Beſtandteil der offiziellen klaſſiſchen Dichtung, die nach dem Muſter der Hoftragödie in gehobenem Pathos ihre Handlungen formte, Liebesgeſchichten, Szenen der Eiferſucht und jegliche Art von Intrigen, die dazu gehören. Es war ein beſtimmter Kreis von Vorgängen, der ſich immer wiederholte und dem Komponiſten die bewährten Nummern lieferte. Da auch die Kultur der Kompoſition in dieſer Zeit nach gleichen Geſetzen verlief, ſo gab es eine Übereinſtimmung in der Opera ſeria, die niemals vor Problemen zu ſchaudern brauchte. Die Texte Metaſtaſios, dichteriſch von einer eigenen Schönheit der erhabenen Sprache, bedeuteten einen ſo unabänderlichen Beſitz, daß ſie häufig von den verſchiedenſten Komponiſten vertont worden ſind und daß ſich ein wahrer Wettbewerb entwickelte, ſie immer wieder in neue Muſik zu ſetzen und ſie der Zeit zu erhalten. Dies war ein beneidenswerter Fall.

Ich ſpreche jetzt von dem Fall, daß der Komponiſt ſich den Text ſelbſt herſtellt. Der Grund dazu iſt, ſobald die Fertigkeit vorhanden, zwiefacher Art. Entweder iſt es einfach Routine, die die doppelte Arbeit gleich ſelbſt beſorgt, ſo war es bei Lortzing. Oder es iſt im Gegenteil die höchſte Not um die Einheit ſeines Werkes, die den Komponiſten dazu treibt, ſich ſelbſt vorzudichten. Das iſt der Fall bei Wagner und auch bei Pfitzners Paleſtrina. In dieſem Falle treten regelmäßig Verſchiebungen auf. Der Komponiſt, beſeelt von der Größe ſeiner Aufgabe, hält nicht ſtill bei der bloßen Schriftſtellerei eines Textes, der ihm dann beim Komponieren genehm ſein wird, ſondern im Bewußtſein ſeiner Miſſion lädt er nach der dichteriſchen Seite über das Maß aus und füllt ſeine Arbeit mit gedanklichen Problemen oder ſtofflichen Exzeſſen, die ausſließen. Wagner hat im Triſtan, im Ring und ſogar in den Meiſterſingern ſich ſelbſt damit Schwierigkeiten bereitet, die die geniale Art, in der er für jede Oper eine eigene Textſprache und ſogar Reimart erfand, vielfach beſchatten. Pfitzner hat im zweiten Akt Paleſtrina ſich ſo in ſeinen geſchichtlichen Stoff verloren, daß er die Dramaturgie des Stückes entgegen ſeiner eigenen Abſicht aus der Hand ließ. Was in ſolchen Fällen entſteht, iſt das oft ſehr bedeutende, aber immer ganz ſubjektive Werk eines Künſtlers, aus dem ſich die Kultur nicht entfalten kann. Die Verſuche werden

immer wiederkehren und werden doch zur Diskussion des Problems wichtig sein. Das neueste Werk, das Richard Strauß unter der Feder hat, bringt eine von ihm selbst gedichtete realistische Szenerie, die seinerzeit Staunen erregen und die Geister sehr beschäftigen wird.

Der dritte Fall bedeutet die Komposition fertiger Dichtungen. Hier liegt beim Komponisten der starke Eindruck eines bereits vorhandenen Schauspieles vor, das ihn nicht nur in seiner dichterischen Qualität reizt, sondern sofort Quellen seiner musikalischen Erfindung springen läßt. So komponierte Dagomyrschki den „Steinernen Gast" von Puschkin, um daraus seine geniale moderne Don Juan-Oper zu gestalten. Debussy komponierte Maeterlincks „Pelleas und Melisande", Strauß die „Salome" von Wilde und die „Elektra" von Hofmannsthal, mit geringen Änderungen des Originals. Bei Debussy blieb es eine impressionistische Illustration der psalmodisch vorgetragenen Dichtung. Bei Strauß wurde es symphonische Oper üppigster Faktur. Es ruhen in der Literatur noch manche Texte, die fast unverändert auf ihren Komponisten warten. Die „Mitschuldigen" von Goethe sind ein ausgezeichneter Text für eine Buffooper. Ich weiß nicht, ob die Komposition der Mary Wurm die andern Musiker der Mühe überhoben hat. Ein Text, glatt zum Komponieren, sind auch die „Romantischen" von Rostand, aber der Dichter weigerte sich standhaft, vertont zu werden. In jedem Falle sind auch dies nur Gelegenheiten, die den guten Geschmack der Musiker bezeugen, aber eine Norm für die Operndichtung nicht abgeben können. Eine Dichtung, die entweder zugedeckt oder illustriert wird, ist kein Gesetz.

Die bestimmte Vorliebe einzelner Komponisten für Textdichter ist der merkwürdigste Fall von Zusammenarbeit. Er ergibt sich meist aus der praktischen Erwägung, daß die gegenseitige Einstellung vorhanden ist. So bevorzugte Lulli den Quinault, Gluck den Calsabigi, Mozart den Daponte, Meyerbeer den Scribe. Die Anregungen gehen in diesen Fällen hin und her. Bald kommen sie vom Komponisten, bald vom Dichter. Die Stoffe selbst sind dabei Nebensache. Sie werden aus all den Bereichen gewonnen, die üblich sind: Mythologie, Geschichte, Romanliteratur, bestehende Dramen oder freie Erfindung. Unter den Ehen der Komponisten und Librettisten ist in neuerer Zeit die von Strauß und Hofmannsthal besonders merkwürdig geworden. Wir beobachten beim Dichter den Willen, den Komponisten zu neuen Dingen zu reizen, neue Welten ihm zu eröffnen, auch wo er selbst von der musikalischen Praxis wenig Ahnung hat, und andererseits beim Komponisten den Reiz, gerade diese Widerstände zu brechen, das scheinbar Unkomponierbare in den Ton zu übersetzen und weder durch Realismus, noch durch Symbolik sich in der Kraft und Ausdauer seiner Phantasie stören zu lassen. Was sie beide vereinigt, ist das Bestreben, auf einem Gipfel der Kunst sich zu treffen, Niveau zu halten und neue Dinge zu erproben. Aber ein bodenständiges Gesetz, von dem sie beide ausgehen, ein Ziel, das sie beide erreichen wollen, gibt es nicht. Es ist eine Arbeit von Fall zu Fall. Jedoch bedeutet es das Höchste an geistiger Verwandtschaft, was im Verhältnis des Tondichters zum Textdichter bisher erreicht worden ist. Die Atmosphäre ist da, es handelt sich nun um den Stil.

Wir sind heut soweit zu wissen, daß der Stil nicht bloß die Praxis der dramatischen Situation und die Ausschlachtung guter Stoffe sein kann, sondern daß er sich in ganz bestimmten Forderungen und in klaren Formen zu äußern hat. Es liegt soviel Arbeit hinter uns und soviel Choas um uns, daß wir deutlich sagen müssen: alles hat Unterbau zu sein für die Musik, szenische Einfachheit, das Wort nur ein Ausdruck der Gefühle, ohne viel Geschehen, ohne Sentenzen und Realitäten, eine Selbstverständlichkeit, die sich der Empfindung sofort mitteilt, klar im Bilde. das sich dem Auge bietet, als Untervorstellung der Musik, die auf diesem Grunde ihre letzte Spannung erreichen kann und soll. Also die Musik soll herrschen, nicht dienen. Aber das Übrige soll nicht zufällig sein und nicht sekundär, sondern eben aus dieser Stellung zur Musik seinen eigenen Stil gewinnen, ohne Überschüsse, Exzesse und Verschiebungen. Das Gesamtkunstwerk ist unmöglich. Das Kunstwerk muß im Triumph der Musik liegen, die alles andere unter sich und nach sich gliedert. Indessen versuchen die Dichter entgegen zu kommen. Rolf Lauckner hat eine Dichtung „Frau im Stein" erscheinen lassen, als Probe des neuen Operntextes, und gibt ein Nachwort über das Problem. Er erkennt das Wesentliche ohne viel Reformphilosophie. Er hofft sich vor allem Klar-

heit des Bildes, malerische Unterstützung, Deutlichkeit des Gesichts. „In dieser Projektion des Seelischen ins Bildhafte liegt der bedeutungsvollste Unterschied von Wort- und Operndichtung. Mehr noch: in ihr liegt das Wesen der Operndichtung selbst und die notwendigste Voraussetzung für die Lösung des Problems. Es gibt ein Bild des Schmerzes und ein Bild der Freude, eine Farbe der Tugend und eine Linie des Lasters, die alle jeweils in den ihnen bestimmten Rahmen zurecht und mit der andächtig schaffenden Empfindung des Künstlers eingestellt, zu sprechen, künstlerisch zu leben beginnen und eindeutig Wesenart, Seele, Geschehen widerspielen. Es gibt eine Geste des Zweifels und ein Licht der Zuversicht, eine Farbe der Schuld und einen Flecken der Neugier, die alle im Opernkunstwerk Rollen tragen, voll Leben sind und eigner Wirksamkeit." Auf das Bildhafte, in dem Wort und Erscheinung als Unterbau der Musik von einem modernen scharfen Stilgefühl her eingegliedert sind, ist die „Frau im Stein" sehr empfehlenswert entworfen. Es sind starke, kurze, zum Ton auffordernde Szenen von elementarer Inhaltskraft. Theseus von Ariadne ins Labyrinth geführt, der Klang ihrer lockenden Stimme, seines liebenden Begehrens, die wallende Wandlung des Höhlenaspektes, Tod des Minotauros im dunklen Zentrum, draußen ihr seliges Wiederfinden — also rhythmisch, bildhaft, dynamisch geordnet, die Worte nur Erfüllung der Situation. Dann auf dem Schiff Theseus zwischen der schwarzen, nachdenklichen, melancholischen, schon in den Stein sich hineinträumenden Ariadne und der blonden, heiteren, lebensvollen, launigen, verlockenden Schwester Phädra- in Szenen und Stellungen, die das Liebesspiel und die Gegenstrebungen an sich ausdrücken, von Worten leicht behängt. Dann auf Naxos Spiele der Phädra mit den Mädchen, Sonnigkeit, Lebensluft, Fang des Theseus und Ariadnes Alleinbleiben, Tempelgang zum Poseidonpriester, Klage, Ahnung und Erkenntnis der Verlassenheit. Dann, vielleicht überflüßig, Fortsetzung von Ariadnes Klage vor dem Priester, schon felsige Szenerie. Endlich ihr Steinwerden im Felsen unter letztem Verhauchen der Worte. Lauckner läßt sie nicht von Dionysos befreien, wie Hofmannsthal in seiner Ariadne. Er führt den Bogen herunter und schließt im Niobeton. Man vergleiche des Kaisers Steinwerden in Hofmannsthals Märchen „Frau ohne Schatten". Hier im Märchen eine dichterisch tiefe phantastische Vorstellung schwebender, geheimnisvoller Ereignisse, die die Gänge des Gehirns allmählich weithin, immer weiter träumend einschlafen lassen. Beim Operndichter scharf umrissene Situation. Die Tatsachen des Stils sind gegeben.

Aber warum Mythologie? Diese Figuren bleiben Symbole. Wir nähern uns ihnen nicht von Herz zu Herz. Es bleibt ein Poem. Wichtiger noch wird sein, die Operntextmöglichkeit aus allen andern, aus den nächst liegenden Bereichen zu gewinnen, nach Maßgabe dieses Stils. Wagner stellte das Allgemein-Menschliche als Bedingung auf, er befolgte es nicht immer, durch Inhaltskonstruktionen und Philosophieabstraktionen gestört, wenn auch Waldweben oder Drachenspiel beileibe nicht so „literarisch" sind, als Lauckner glaubt. Aber heut sind wir so weit, diesen wahren Mythos in allem Lebendigen zu sehen, das uns umgibt Findet den Stil, dies zu fassen, als Unterbau der Musik, die überall klingt, wo wir sie hören wollen. Reinigt daraufhin das Reale, die Stadt, den Markt, das Zimmer, den Lärm, die Gemeinheit und die Religion, den Ehrgeiz und das soziale Gewissen. Da habt Ihr es! Bis hinüber zur Groteske modernsten Spiels, in der unsere Leidenschaften Kopf stehen. In der Literatur ist es schon gegeben, jetzt wendet es wirklich an und erlöst es in unserer Musik.

❧

Amerikanische Musik?

Von César Saerchinger
(Korrespondent des Musical Courier)

In dem grauen Zeitalter vor dem Kriege — es ist wohl sechs Jahre her und scheint wie sechzig — saß ich einmal im Arbeitszimmer Professor Chadwicks, des Leiters des New England Konservatoriums in Boston. Man kam auf amerikanische Musik zu sprechen, bis der würdevolle Herr Direktor fragte: „Ja, was ist denn das eigentlich, — amerikanische Musik?" Hierauf verlegenes Schweigen; denn jeder wußte: von Amerikanern komponierte Musik gab es in Hülle und Fülle, aber . . . .

Das war noch die Blütezeit des damals hochverehrten Dr. Muck als Dirigent des Boston Symphony Orchesters. Dieser „ungekrönte König von Boston" (es gab deren zwei: den Dirigenten des Orchesters und den Präsidenten der Harvard Universität) hatte kurz vorher dem großen Kunstgönner Higginson den Vorschlag gemacht, mit dem prachtvollen Bostoner Symphonie-Orchester eine europäische Tournée zu unternehmen; Higginson aber hatte abgelehnt „sich lächerlich zu machen". Warum lächerlich? weil die Berliner, die Pariser und die Wiener sich sicherlich über ein „amerikanisches" Orchester, in dem nur alte Landsleute von ihnen saßen, amüsiert hätten.

Was nämlich der gemütliche Herr Chadwick und der königlich-preußische Kapellmeister Muck — die beiden Schulkameraden vom Leipziger Konservatorium — nicht wußten oder wissen wollten, war, daß schon seit zwanzig Jahren ein neuer Stamm von Musikern heranwuchs, der zwar nichts der Leipziger Tradition gemäßes leistete, und deswegen auch nicht zu Worte kam, dennoch aber schon von wirklicher Bedeutung war. Eine Partitur des Urwüchsigsten dieser Neuschaffer wurde denn auch von Muck mit der lakonischen Kritik „nigger music" zurückgewiesen.

Natürlich war es „nigger music", genau wie man einen Teil von Grieg's oder Dvorák's Kompositionen „Bauernmusik" nennen könnte. (Darin aber lag ihr Wert für Amerika). Dvorák selbst hatte schon vor dreißig Jahren dieser „nigger music" Verständnis entgegengebracht, und noch heute schaffen seine Schüler in Amerika — auf seine Anregung hin — amerikanische Musik. Von Grieg wiederum kam ein Einfluß, der trotz aller Einwände noch lange seine Wirkung haben wird: der Einfluß des Rhythmisch-Malerischen, mit volkstümlichen Elementen verbundenen, dessen Hauptvertreter der geborene Amerikaner MacDowell war.

Dvorák wirkte eine kurze, dafür aber umso bedeutsamere Zeit am National Konservatorium in New York; MacDowell hingegen wurde Musikprofessor an der dortigen Columbia Universität. Hier opferte sich dieser halbkranke Mann ganz seiner Sache, gab unzähligen Schülern tagelang Harmoniestunden, Tagen, an denen er hätte komponieren sollen. Er selbst war aus Deutschland, wo er hohes Ansehen genoß, von Liszt und Raff zurückgekehrt, um sich ganz seinen minderbegabten Landsleuten zu widmen. Jedes Jahr, wenn das europäische Studienstipendium, das „Mosenthal Fellowship" zur Ausgabe gelangte, nahm er dem Stipendiaten das Gelübde ab, zurückzukehren, um in seiner Heimat weiterzuwirken — als amerikanischer Komponist. Mit Recht hat man das Heim dieses Mannes, in den schönen Bergen von New Hampshire, zu einer Arbeitsstätte junger Komponisten, Dichter und Künstler gemacht. Hier, inmitten eines großen Tannenwaldes, in Studierhütten (log cabin studios) arbeiten sie unbehelligt den Sommer hindurch, und werden in gradezu idealer Weise durch die MacDowell-Stiftung versorgt. Die Witwe des Komponisten steht selbst an der Spitze der Gesellschaft. Sie hat MacDowell's Landgut der Stiftung vermacht und reist alljährlich im Lande herum, um durch Vorträge weitere Unterstützungen zu erwerben. Das Ideal, jedem

schaffenden Künstler eine Arbeitsstätte inmitten der Natur, auf historischem Boden zu geben, ist für Amerika von besonderem ethischen und ästhetischen Wert, und es ist nicht ausgeschlossen, daß eine eigenartige Stilentwicklung die Folge der Beeinflußung durch Naturstimmung und Volksethos sein wird. Die allsommerlichen Musikfeste im Freien (auf einer Naturbühne, von der aus man den Blick über unendliche Tannenwälder bis hinauf zu dem blau-umnebelten Mount Monadnock erhebt), bei denen Chöre und Orchesterstücke einheimischer Komponisten, nationale Tänze und die Rasse symbolisierende Umzüge aufgeführt werden, geben immer neue Anregungen zu charakteristisch-nationalem Musikschaffen.

Es sind denn auch in erster Linie die Komponisten der „nationalistischen Schule", welche sich der Bewegung angeschlossen haben. Diese Schule geht aus von den Versuchen der frühesten amerikanischen Komponisten (z. B. des 1829 in New Orleans geborenen Kreolen Louis Moreau Gottschalk), den Negern abgelauschte Fragmente musikalisch zu verwerten. Gottschalk's „Bannanier" von 1845 war wohl der erste dieser Versuche. Später kamen die ähnlichen Bestrebungen ausländischer Komponisten (Dvorák etc.) hinzu und in neuerer Zeit die wissenschaftlichen Forschungen der Volkskunstsammler wie Burton, Farwell, Brockway und Sharp, zu denen auch der deutsche Albert Friedenthal gehört.

Diese Forschungen haben tiefe Quellen urwüchsigen Materials erschlossen, sowohl bei den Schwarzen und Kreolen des Südens, wie bei den spanischen Volksüberresten der Westküste, den stark keltisch durchsetzten Cowboys des Westens, und sogar bei den auf Reservationen zusammengedrängten indianischen Stämmen. Auch sind bei der Gebirgsbevölkerung von Kentucky und Virginia, diesen von der Kultur fast ganz abgeschlossenen Menscheninseln, wo jahrhundertelang die aus England mitgebrachten Sitten und Bräuche zwar bewahrt, z. T. aber auch ganz eigenartig abgeändert und bereichert wurden, schöne, eigenartige Volkslieder und Tänze entstanden. Diese hat der junge Komponist Brockway mit durchaus modernen, dem Charakter der Melodien angepaßten Harmonien versehen und unter dem Titel „Lonesome Tunes" (Einsame Weisen) herausgegeben.

Obwohl oft darauf hingewiesen wurde, daß weder Negerlieder noch Indianermelodien eigentliche „amerikanische" Volkslieder seien, ist doch nicht zu leugnen, daß diese exotischen Stämme jetzt ein fester Bestandteil unserer Bevölkerung geworden sind, und unter dem Einfluß derselben bodenständigen Eigenart des Landes stehen, wie wir. Ferner ist eine bedeutende Rassenmischung eingetreten, die in den physiognomischen und mehr noch den rhythmischen Charaktereigenschaften des Volkes schon ihren Ausdruck gefunden hat. Jedenfalls ist durch das Negerlied mit seinem eigenartigen synkopischen Profil unsere Volksmusik stark beeinflußt worden, haben ausschließlich amerikanische Komponisten dasselbe stilgemäß zu verarbeiten vermocht, so daß es heut zum eigentlichen Volkslied Amerikas geworden und einem großen Teil der Bevölkerung schon von der Wiege her bekannt ist.

Die „nationalen" Komponisten suchen den Negern ihre tief-melancholischen, ekstatisch-religiösen, von herber Erinnerung an eine barbarische Vergangenheit durchsetzten Melodien abzulauschen, um sie zusammen mit den „Rag-time"-Rhythmen in moderner, aber spezifisch amerikanischer Färbung wiederzugeben. Ebenso wollen sie indianische Fragmente verarbeiten und die vielen anderen völkischen Anklänge, sowie das eigentliche Volkslied ausnutzen, das, trotz teilweiser Negereinflüsse, einen so ausgeprägten nationalen Charakter hat. Stephen Foster, der amerikanische Silcher, ist das Genie dieser Gattung. Und noch unlängst genügte es, daß einer der bekanntesten Vertreter der nationalen Schule eine typische Volksmelodie in seiner Partitur einfach als „alla fosteramente" kennzeichnete, um den Streichern den Ausdruck zu soufflieren.

Es ist nun manchem der jüngeren Komponisten gelungen, auf diesem Gebiete eigenartiges zu schaffen; aber gerade diese Eigenart hat ihnen im Wege gestanden,

wenn sie von deutschen und neuerdings französischen Dirigenten und Akademikern Anerkennung suchten. Arthur Farwell, der Gründer eines ausschließlich amerikanischen Verlages, „Wa-Wan Preß" genannt, hat in dem ersten Dezennium des Jahrhunderts eine Reihe „nationaler" Werke herausgegeben, welche durch die zu diesem Zweck gegründete Neue Musikgesellschaft in New York und anderswo aufgeführt wurden. Es ist bezeichnend für den Umschwung der letzten Jahre, daß der ganze Verlag, dessen Bestände früher grundsätzlich von den geschäftstüchtigen Verlegern zurückgewiesen wurden, und der sich auch tatsächlich nicht rentierte, nunmehr von den bedeutendsten Häusern aufgekauft worden ist.

Farwell selbst gab Bearbeitungen indianischer Gesänge und Kriegstänze, sowie Volkslieder des Südens und Westens heraus; andere wie Harvey Worthington Loomis, Henry F. Gilbert, Frederick Converse und Charles Wakefield Cadman benutzten teilweise spezifisch amerikanische Themen, die von einfachen Negerliedern bis zu der rhapsodischen wild-vollblütigen Dichtkunst Walt Whitmans reichen. Unter den Jüngsten sind wohl der Pianist John Powell (Komponist einer „Sonate Virginianesque") und der Neger Harry Burleigh, ein Jünger Dvorák's, der die schönen Volkslieder seiner Rasse stimmungsvoll und stilgetreu bearbeitet hat, die bedeutendsten.

Der typische Vertreter dieser Gruppe aber ist Henry F. Gilbert. Schon sein Lebenslauf war echt amerikanisch und bedingte vollkommen künstlerische Selbständigkeit. In Somerville bei Boston als Sohn eines armen Schulmeisters geboren, lernte er das Musizieren sozusagen aus der Luft. Von Anfang an auf sich selbst angewiesen, fing er an, Handwerker und zwar Notendrucker in seines Onkels Druckerei zu werden, wurde aber durch seine abenteuersuchende, freiheitliche Veranlagung von dieser „redlichen" Laufbahn abgebracht. Die Welt kennen zu lernen, schlug er sich in ihr herum, in Dörfern zum Tanze fiedelnd, in Florida Schmetterlinge fangend (seine lepidoptera Sammlung ist in der Havard-Universität), auf der Chicagoer Weltausstellung als Gasthausgehilfe Torten schneidend. Als er hier, in seiner bescheidenen Stellung einen russischen Fürsten unter den Besuchern entdeckte, stürzte er sofort mit Fragen über russische Komponisten über ihn her, und der erstaunte Fürst erfuhr bald, daß der Mann in der weißen Schürze Rimsky-Korssakoff's Partituren beinahe auswendig kannte. Dar war 1893!

So kam er auch nach Europa, wo er in Paris Charpentier's „Louise" zum ersten Male hörte, und sich so an diesem Werk begeisterte, daß er endgültig den Entschluß faßte, sich ganz der Musik zu widmen, um etwas diesem Werk entsprechendes auf heimischem Boden zu schaffen. In seiner Hütte im Walde, fast ohne Mittel, fing er an zu arbeiten. Für den eben zurückgekehrten MacDowell kopierte er Stimmen und sammelte indianisches „Material", als Entgelt für den Unterricht. Hier komponierte er seine zwei „Episoden" für Orchester, in denen er Negermusik verwandte, und druckte sie dann eigenhändig; denn wer hätte dafür Geld hergegeben!

All das entbehrte jedes Anklanges an deutsche Klassik, die allgemein noch als unentbehrliche Grundlage galt. Gilbert selbst verehrt sie, ohne ein näheres Verhältnis zu ihr zu haben, er vergöttert Wagner, während ihm Brahm's unausstehlich ist. Doch interessiert der Rhythmus der Straße, das „Rag-time", der verwegene, freche, ungebildete, amerikanische Volkscharakter ihn mehr als alle europäische Musik. Ein scharfsinniger, ausländischer Komponist, der Gilbert's Musik hörte, rief sofort aus: „Ah, der amerikanische Chabrier!" Ganz richtig: seine Lustspielouvertüre, die einer Oper über Joel Chandler Harris' putzige Volksmärchen vorangehen sollte, seine „Americanesque", die die Zirkusstimmung der sogenannten „negro minstrels" — jener geschwärzten Komödianten, die Stadt und Land mit ihren dummschlauen Witzen und ihren Pseudo-Neger-Schlagern fröhlich machen — verewigt, seine Neger-Rhapsodie, in

der er die religiös-barbarische Ekstase des Südstaaten-Schwarzen stilisiert, und endlich sein „Tanz im Place Congo", eine symphonische Dichtung in der er die Sklaven-Tragik zu kraftvoll-pathetischem Ausdruck erweckt — all diese Werke sind ethnographische Dokumente impressionistischer Wirkung wie etwa Chabrier's „Espana".

Bedeutet die nationale Schule eine gewisse Emanzipation von der deutschen Schablonenromantik, so führte die Frankreich folgende impressionistische Strömung zu völliger Befreiung von der deutschen Technik, insbesondere vom Wagnertum, das natürlich auch das flache Land der amerikanischen Geisteswelt überflutet hatte. Diese Richtung geht hauptsächlich von dem Elsässer Charles Martin Loeffler aus, der trotz seines frankophilen Bekenntnisses viel Individuelles geleistet hat. Werke wie „La Villanelle du Diable", „A Pagan Poem" und „The Mystic Hour" bedeuten die höchste technische Stufe, die in Amerika erreicht worden ist. Loeffler ist seit seinem dreiundzwanzigsten Jahre in Amerika, also schon 37 Jahre.

Hier wäre noch John Alden Carpenter (Chicago), Blair Fairchied (New York), Edward Burlingame Hill (Boston), Charles T. Griffes (New York) und Leo Sowerby (1895 in Michigan geboren) zu nennen. Besonders der erste hat mit Klavierstücken, Liedern (farbig-klangvolle Vertonung der „Ghitanjali" von Rabindranath Tagore), einer launig-reizvollen Orchester-Suite „Abenteuer in einem Kinderwagen", und kürzlich mit einer großen Symphonie viel Anklang gefunden. Vom französischen Impressionismus ausgehend, sind seine plastischen und kraftvollen Werke mit völkischen Elementen durchsetzt. Hill und Griffes haben eine verblüffende Technik auf dem Gebiete der atmosphärischen Tonmalerei: ersterer steht neu-russischen Einflüssen nicht fern, und letzterer verarbeitet japanische und chinesische Anklänge mit feinem Geschmack. Sowerby geht schon ins expressionistische der Richtung Stravinsky.

Die modernen Russen haben natürlich einen bedeutenden Einfluß auf Amerika ausgeübt. Schon durch das Russische Orchester in New York, das von Modest Altschuler geleitet und lange von der alten Zarenregierung unterstützt wurde, sind die Amerikaner mit der russischen Tonkunst bekannt geworden. Die russisch-jüdische Einwanderung hat auch das dazugehörige große Publikum geschaffen. Tschaikowsky, Glazounoff, Moussorgsky (dessen „Boris Godounoff" eins der Haupt-Repertoirestücke der Oper ist), Borodine, Balakireff, schließlich Scriabin und Stravinsky, die beide Amerika besucht haben, werden viel aufgeführt, und nie war ein Pianist populärer, als jetzt Rachmaninoff, der noch immer unser Konzertpublikum begeistert. Nun haben wir auch Serge Prokofieff, den fabelhaften Pianisten und expressionistischen Komponisten kennen gelernt, dessen Musik außerordentlich gefällt. Eine Oper von ihm wird jetzt in Chicago aufgeführt.

Unter den jüngsten Amerikanern geben Komponisten wie Leo Ornstein, ein noch in Südrußland geborener Jude, die größte Anregung. Ornstein trat im ersten Kriegsjahr zum ersten Mal an die Öffentlichkeit mit Klavierkompositionen so ungewöhnlicher Art, daß man ihn für einen Geisteskranken oder Charlatan hielt. Doch erwies er sich als ein sehr talentierter Musiker von starker Individualität. Bei ihm ist wohl auch der Einfluß Schönberg's zu spüren, dessen Klavierstücke Ornstein vortrug, und dessen Kammer- und Orchesterwerke mehrfach aufgeführt wurden. Auch unter den vielen Amerikanern der d'Indy's Schule, wie Chalmers Clifton, John Beach u. a. gewinnt die ultramoderne Richtung immer mehr an Boden.

Der Krieg hat die Studienreisen vorläufig unmöglich gemacht, so daß viele angehende Komponisten sich mit in Amerika ansässigen Lehrern begnügen müssen. Die älteren Komponisten, wie Edgar Stillman-Kelley, Arthur Foote, der kürzlich verstorbene Parker, sein Nachfolger David Stanley Smith und auch jüngere wie Daniel Gregory Mason an der Columbia Universität, Arne Oldberg an der Northwestern Universität, Eric Delmarter in Chicago, Farwell, Hill etc. haben alle große Schülerkreise um sich

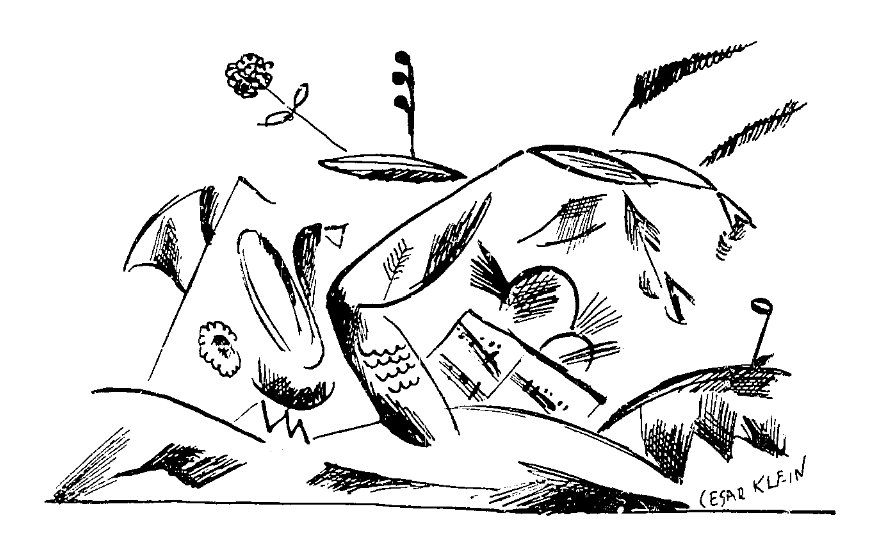
gebildet. Während des Krieges haben sich nun auch Künstler ersten Ranges, wie der Geigenmeister Auer endgültig in Amerika niedergelassen. So auch der Schweizer Komponist Ernest Bloch, der drüben seinen ersten großen Erfolg gefeiert, seine besten Werke vollendet und verlegt hat, und allgemein als einer der wirklichen Meister angesehen wird. Weder französische noch deutsche Züge überwiegen in seiner Musik, und als amerikanischer Staatsbürger will er auch als Künstler Amerikaner sein. Sein Einfluß wird sicher tief gehen und weithin Wellen schlagen.

Der gleiche Naturalisierungsprozeß ist während des Krieges von vielen Künstlern vollzogen worden: hauptsächlich von Dirigenten und den Mitgliedern ihrer Orchester. Bekannte Virtuosen, wie Gabrilowitch, Bauer, Caruso, Grainger bekennen sich als Amerikaner, und mehr und mehr verlangt man die Anerkennung der einheimischen Kräfte, so ist denn auch ein großer Teil des Opernpersonals jetzt amerikanisch. Die Orchester weisen einen immer größeren Prozentsatz geborener Amerikaner auf, und vor allem die Programme zeigen immer mehr amerikanische Titel. Fast kein Liedersänger tritt auf, ohne einheimischen Komponisten einen Platz einzuräumen.

Es ist also anders geworden in den sechs Jahren, die zurückliegen. Ein amerikanisches Orchester kann, und wird jetzt nach Europa reisen, ohne sich „lächerlich zu machen". Amerikanische Künstler werden auf fremden Bühnen auftreten, mehr als früher, und bald werden amerikanische Komponisten auch auf europäischen Programmen stehen. Vielleicht wird es sogar gerade die bewußte „nigger music" sein, die zuerst herankommt; denn wenn wir auch noch am Eklektizmus leiden, so muß man doch eingestehen, daß hier wirklich amerikanische Musik vorhanden ist.

An der deutschen Romantik sind wir herangewachsen, an der französischen Tonmalerei hat sich der Geschmack verfeinert, an der russischen Modernen haben wir uns dann gestärkt . . . an dem urwüchsigen Amerikanismus allein fanden wir unser Gleichgewicht.

Was aber ist Amerikanismus? Man kann nur sagen, was er nicht ist. Zum Beispiel ist er nicht Anglozismus. Denn obgleich wir englisch sprechen — auch das stimmt nur teilweise — würde jemand behaupten, daß Walt Whitman und Mark Twain Engländer wären oder es sein könnten?



Bemerkungen eines musikalischen Laien

Von Alfred Döblin.

Es wird Tag und Nacht gegessen, getrunken, ge und so weiter. Daneben auch gesungen, geklimpert geblasen, komponiert. Man weiß nicht genau, welchen Zweck das Leben hat; wir wollen das Essen und Trinken auf sich beruhen lassen. Etwas klarer müßte man schon sein darüber, was einige Tätigkeiten innerhalb des Lebens selbst bezwecken. Wenn ein Schneider eine Hose macht, oder einen Rock, so weiß er und ich und alle, die sich drum kümmern, worauf dieses Schneidern hinausgeht: einer braucht die Hose und den Rock, der Schneider braucht das Geld. Den Rock braucht einer, weil man nicht in Hemdsärmeln laufen kann. Wenn einer nun singt oder klimpert oder komponiert: was denkt er sich dabei, was denken sich die andern dabei, die das entgegennehmen. Unter Umständen bekommt der Musikant für seine Tätigkeit etwas bezahlt und so hat die Tätigkeit ja einen Zweck; er kann es dabei beruhen lassen. Schließlich wird er sich aber auch einmal dabei erwischen, daß er sagt, Hosen machen hat doch mehr Hand und Fuß als Musizieren. Jeden Tag sind in Berlin an den Anschlagsäulen Plakate von Konzerten, sie hängen an den Hochbahnhöfen, mit Inseraten werden Spalten der Zeitungen gefüllt. Die Konzertsäle sind daraufhin in der Tat voll; geschäftlich läßt sich also gegen die Sache nichts einwenden. Aber was wollen nur ernsthaft diese Leute in den schönen Toiletten, die Herren mit einem Konzertprogramm und dem Butterbrot in der Tasche. Man wird einfach feststellen, daß noch zwei Abendstunden umzubringen sind; also werden sie umgebracht. Kein Mensch erbarmt sich dieser zwei Stunden; es ist eine Verschwörung des Publikums und der Musikanten gegen die zwei Stunden und das Attentat gelingt. Abgesehen von der restlosen Vernichtung und Auslöschung dieser Zeitspanne hat die ganze geräuschvolle Prozedur keinen erkenntlichen Effekt. Ich bemerke wenigstens nicht, daß die Leute, die ins Konzert gegangen sind, sich durch irgend etwas unterscheiden von denen, die nicht ins Konzert gegangen sind, etwa die keine Billets bekommen haben. Es ist auch jeder überzeugt davon, daß es so ist; denn keiner trifft Dispositionen für seine Existenz nach dem Konzert, vielmehr ist jeder der Meinung: alles bleibt beim alten. Es macht da gar keinen Unterschied, ob es sich um einen Walzerabend oder um ein Bachsches Oratorium handelt; in jedem Fall wird schon an der Garderobe gedrängelt, schon auf der Elektrischen geschimpft. Ich habe noch nicht gehört, daß Leute nach Anhören von einigen Konzerten etwa zu einer anderen politischen Partei übergegangen seien; ich bin überzeugt, daß Untersuchungen über belangvolle also andauernde seelische Veränderungen nach dem Anhören von Palästrina oder Beethoven ergebnislos sein werden; man wird ganz ausnahmsweise, ganz ganz ausnahmsweise etwas

finden. Zu diesem sonderbaren Ergebnis werden Abend für Abend Dutzende von Garderobenfrauen aufgeboten, ungeheure Kohlenmassen werden aus unseren knappen Vorräten verfeuert; heiße Köpfe und Seelen, die sich für etwas halten, sitzen dafür jahrelang in ihren Kammern und bringen mit Qual und Inbrunst etwas hervor. Es gibt eine Anzahl Menschen, die meist lange Haare tragen, die sich sogar verpflichtet fühlen über solche gänzlich ergebnislosen Zusammenkünfte einer weiteren Menge zu berichten; diese Kritiker wissen in der Regel genau so wenig, was das Ganze für einen Zweck hat, wie sie wissen, warum sie ihre Haare lang wachsen lassen. In der Tat, man tut es gewohnheitsmäßig; es wird allseitig als menschliche Tätigkeit angesehen und so wird es wohl eine sein. Was wären wir, wenn wir unsere Gewohnheiten nicht hätten. Sie stellen mangels eines Gehirns einen vollkommenen Denkersatz dar. Zu einer völligen Klarheit kommt man, wenn man den ganzen Musikbetrieb von der Seite einer Gewohnheit nimmt, die alle Beteiligten gleichmäßig haben. Man ist im Rutschen und man rutscht. Die Kritiker wollen kritisieren, die Sänger wollen singen und für die zwei Stunden müssen Fertigprodukte, tönende Fabrikate vorhanden sein; alles wird nach dem üblichen Marktsatze bezahlt. Konfektion, Industrie, das ist des Pudels Kern. Wir sind uns einig. Die Garderobenfrau wird mir recht geben, die Sängerin wird prusten und der Komponist noch mehr; dem Langmähnigen werden in burlesker Art sich die Haare sträuben. Es wird ihnen nichts nützen. Du bist erkannt mein Lieber.

❀

Der Komponist tut mir leid, ich meine der, der dies nun liest . . Aber es hilft nichts. Vergleichen kann ich ihn mit einem Koch, der je nach Fähigkeit pikante anregende ermüdende Speisen verfaßt. Das heißt, ich tue ihm damit zuviel Ehre an, dem Komponisten. Denn eine Speise kann mich erheblich verändern, sie kann mich radikal vergiften. Das kann eine Speise mit absoluter Sicherheit, wenn der Koch es will. Aber der Komponist kann blasen lassen, trommeln, singen, kann neue Tonalitäten erfinden; nachher bleib ich doch wie ich war; ich mach mich aus dem Staub; an der Garderobe hat alles ein Ende; ob es nun schön war oder nicht schön war, ob man geklatscht hat oder gegähnt hat, es ist aus und bleibt aus, ich habe es genossen, herzlichen Dank, es war mir ein Vergnügen, zwei Vergnügen und günstigenfalls steht es nochmal gedruckt auf Papier und bekommt dadurch auch keine andere Wirkung.

Das sind mir Lieder: die Wacht am Rhein, die Marseillaise, ein feste Burg ist unser Gott. Alarm! Alarm! Du, mein Jungeken, jawohl, du bist gemeint. Davon kaufst du dich nicht mit dem höchsten Eintrittsgeld frei. Die Marseillaise, die feste Burg schmettert dir in die Glieder, daß du vom weichsten Logenplatz aufwallst. Da merkt man die andere Verfassung. Es ist ein anderes Vis-a-vis zur Musik. Es wird aus mit der Kunst, der Kritiker kann den langen Bleistift einstecken, da gibt es nichts zu schreiben. Wenn ihm die Hand da nicht zuckt, hat er zu schweigen, und wenn sie ihm zuckt, so wird er schon nicht schreiben. Da ist nichts das Staunen, Fühlen und Genießen vor dem sich hinbreitenden Körper einer delikaten oder feinen oder bacchantischen Schönheit: kein Exhibitionismus vor 2000 Menschen. Da bist du getroffen, im Kern, ausgehebelt. Sofort stürzt es ins Blut; wer getroffen ist, weiß auch wie er sich bei der nächsten Wahl zu benehmen hat. Wofern er überhaupt Lust hat, diese vorgeschriebene Trottelei mitzumachen. Trinklieder, Onestep das ist mir Musik. Der Teufel soll die gebildete Musik holen. Samt allem Fortschritt, den Konzertsälen und anderen Bordells. Ich bin für die wirkliche Nähmaschine und die unverblümte Fabrikpfeife. Die Italiener haben recht: bevor man nicht die Museen ansteckt, wird man überhaupt nicht klar sehen, was dieser ganze sogenannte Kunstbetrieb war und worauf es eigentlich ankommt.

❀

Vor einiger Zeit hörte ich das Weihnachtsoratorium von Bach. In der Garnisonkirche, das ist keine Nebensache. Wir saßen, eine betende Gemeinde. Das gemalte Bild des Heilands ragte ungeheuer hinten an der Wand. Neben uns die holzgeschnitzten Logen des Kaisers, des Hofstaats; im Hintergrund Embleme von Krieg und Sieg. Die Loge war leer. Das furchtbare Gesicht des Krieges war im Raum; es war so deutlich, als drückte es sich von außen platt an die hohen dunklen Scheiben heran und ließ seine Blicke über uns schweifen. Soldaten, Offiziere saßen in Pelzen herum, schwarzgekleidete Frauen mit Kindern. Wasser tropfte von den nassen Schirmen auf die Fließen, oben sang man von den himmlischen Ereignissen. Leise bewegte sich alles zum Schlusse hinaus. Das Ganze hatte eine tiefe Wahrheit und ergriff. Ja tiefe Wahrheit. Noch einmal, tiefe Wahrheit. Dies ist das Wesentliche.

❀

Tiefe Wahrheit? Was verlangen Sie für 3,85 M. einschließlich Kartensteuer?

❀

Musikweisheit der Inder

Von Inayat Khan. (Großmeister des Sufi-Ordens.*) Autorisierte Übersetzung von Dr. Edgar Istel.

In philosophischer Hinsicht ist kein Unterschied zwischen östlicher und westlicher Musik: beide sind auf Melodie und Rhythmus gegründet. Auch historisch betrachtet sind beide der arischen Rasse entsprungen, obwohl sie sich nach ganz entgegengesetzten Richtungen entwickelt haben.

In praktischer Hinsicht weicht die moderne Zivilisation völlig von der alten Kultur ab, so sehr wie ein

Jüngling von einem Greis. Die Jugend befähigt den Jüngling, das Leben tätig zu betreiben, während der Greis ausruht und nachdenkt. So verhalten sich auch moderne und alte Musik. Während die westliche Musik rasch vorangeschritten ist, ist die unsere friedlich auf ihren gleichen alten Kissen liegen geblieben.

Aus verschiedenen Gründen ist unsere Musik dem Westen unbekannt. Unsere Musiker verlassen nicht ihr Land, und dann haben wir weder System noch Organisation. Die europäischen Musiker interessieren sich nur für die Theorie unserer Musik und beachten nicht die viel wichtigere Praxis; und dann ist sie ihrer Seltsamkeit wegen von den musikalischen Autoritäten des Westens noch nicht anerkannt.

Die fünf Sinne reagieren nur im Verhältnis zu ihrer Entwicklung und der Gewöhnung, und sie ignorieren alles Fremde, solange sie mit ihm noch nicht vertraut sind. Dieser Eindruck der Fremdartigkeit ist mit anderen Worten nichts als die Unkenntnis, auf Grund deren Vögel und andere Tiere sich bekämpfen, bevor sie sich miteinander vertraut gemacht haben. Die gleiche Tendenz ist auch bei der menschlichen Rasse die Ursache aller Übel von Anfang an bis jetzt gewesen, obwohl ein internationales Einheitsgefühl sich entwickelt hat, das hoffentlich eines Tages die ganze Welt harmonisch in der Musik vereinigen wird.

Es ist ganz natürlich, daß unsere Musik westlichen Ohren fremd klingt, da sie aus feineren Tönen (Shrutis) geformt ist und besondere Rhythmen hat mit absolut verschiedenem Ausdruck. Ohren, die an Akkorde aus mehreren gleichzeitig angeschlagenen Noten gewöhnt sind, finden unsere Melodien aus einzelnen Noten unharmonisch. In gleicher Weise geht es natürlich gewohnheitsmäßig umgekehrt dem orientalischen Ohr mit der okzidentalen Musik. Ich selbst, obwohl geborener Musiker, konnte anfangs die europäische Musik nicht leiden, bis ich durch Übung mich dahin entwickelt hatte, sie zu lieben.

Die Fremdheit hindert uns, unsere gegenseitigen Verdienste zu schätzen und verhindert die Lebensentwicklung durch Austausch, bis wir schließlich zur Erkenntnis kommen, daß wir danach streben müssen, um unseren Lebensweg zu vollenden. Das Ziel unserer Musik war geistige Vervollkommnung, während der Westen sich um den materiellen Fortschritt eifrig bemüht hat. Während die westlichen Komponisten Akkorde aus zahlreichen Noten kombinierten und das Orchester seine Instrumente vermehrte, um auf die große Menge zu wirken, schlugen wir den entgegengesetzten Weg ein, indem wir unsere Instrumente bis auf eins verminderten, indem wir immer solo spielten und unsere Melodien aus einzelnen Noten zusammensetzten, um unsere Tendenz zur „Einheit" zu verwirklichen und zur Vollendung der Geistigkeit.

Deshalb ist auch die Stimme unserer Sänger weicher ausgebildet, und deshalb klingen unsere Instrumente schwach, weil sie nur einen Tempel, eine Wiesenhütte, oder eine Gebirgshöhle bewegen und

Der westliche Sänger bildet seine Stimme für ein großes Opernhaus, und das Orchester kann einen ganzen Park erfüllen; deshalb brauchen sie Harmonie und Notationssystem, während wir uns auf den Geist der intuitiven Inspiration verlassen.

Es gibt eine in Indien erzählte Legende, die das Ziel unserer Musik deutlich ausdrückt:

Akbar, Großmogul von Indien, fragte eines Tages seinen Hofsänger Tansen, wie dessen Lehrer singe. Tansen erwiderte: „Ganz außergewöhnlich, doch kein Weltmann kann ihn hören, denn er ist ein Asket und lebt in einer Waldhöhle." Akbar wurde sehr neugierig und machte sich auf in den Wald, begleitet von Tansen.

Als sie zu dem Asketen gekommen waren, sprach dieser: „Obwohl du ein als Sklave vermummter Herrscher bist, gefällt mir deine Bescheidenheit, und deshalb darfst du meinem Gesang lauschen."

Als er begann, schien zunächst die ganze Welt in seinem Gesang zu versinken, und schließlich waren Akbar und Tansen selbst in Ekstase versunken.

Nach ihrer Rückkehr von der Höhle verlangte Akbar immer wieder nach jener Musik, und er befahl Tansen, sie zu singen. Dieser tat es, aber er konnte nicht diese Ekstase hervorrufen.

Akbar fragte: „Warum wirkt dein Gesang nicht so wie der deines Meisters?" Tansen antwortete: „Weil er für Gott singt, ich aber für dich!"

Die indische Musiktheorie ist auf ganz natürliche Basis begründet. Der Klang (sound) wird in Ganztöne, Halbtöne und Mikrotöne (microtones, Vierteltöne) eingeteilt. Der Takt wird außer in die üblichen sechs Teilungen noch in sechs feinere Teile geteilt. Jede Note hat nach dem Tonmystizismus ihre Farbe, einen Planeten und ein Element.

Unsere Musik ist auf das Prinzip der Raga (Tonleitern) basiert. Mystisch sind sie den Stunden und Jahreszeiten unterteilt, und jede Skala hat eine besondere Wirkung auf die Sphäre. Poetisch werden die Ragas als Ragas (Männer), Raginis (Frauen), Putras (Söhne) und Bharjas (Töchter) personifiziert und idealisiert.

Mathematisch haben sie sich von einem einzigen zu unzähligen Ragas vermehrt, die Raga-Prastara genannt werden. Künstlerisch sind sie aus der Improvisation verschiedener Musiker entstanden, und wissenschaftlich gibt es fünf Arten: Ragas von sieben Noten, sechs Noten, fünf Noten, ungleichen Noten und unregelmäßigen Noten.

Auch unsere Rythmen haben vier verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten.

Die musikalische Kunst Indiens ist besonders hinsichtlich der vokalen Schulung bemerkenswert, die jahrelanges Studium verlangt, um einen guten Sänger zu erzielen. Die Instrumentalmusik nimmt erst den zweiten Rang ein. Veena (eine Art von vervollkommneter Gitarre) ist das älteste Musikinstrument der Weltgeschichte, und das einzige, das die indische Musik richtig wiedergibt.

Unsere Tänze folgen den gleichen Prinzipien wie die Vokal- und Instrumentalmusik.

Unsere Künstler zeichnen sich durch Schönheit der Inspiration in der Improvisation aus; deshalb sind auch

unsere Komponisten sehr viel weniger bekannt, weil ihre Werke von den einzelnen Künstlern ganz verschieden wiedergegeben werden; nur die Grundlage und die Worte bleiben.

Unsere Künstler müssen selbst Komponisten sein, bevor sie sich Künstler nennen dürfen, und jeder beweist es bei der Ausführung.

Der gleiche Gesang, zehnmal gesungen, wird jedesmal verschieden sein: deshalb ist auch das Notationssystem in Indien nicht allgemein gebräuchlich, und erst neuerdings bekannt geworden, seit den Zeiten des Moula Bux (des Großvaters Khans!), jenes großen Komponisten, der eine Notenschrift für Anfänger erfand und eine Schule nach modernen Prinzipien begründete im Staate des Maharadscha Gaikwar von Baroda.

---

*) Das Wort Sufi kommt vom arabischen Safa oder Saf und bedeutet „rein": der Sufismus wird auf uralte Zeiten zurückgeführt und ist interkonfessionell. Er soll in Arabien entstanden, in Persien ausgefühlt und in Indien seine höchste Blüte erreicht haben. Die sieben Leitsätze des Sufismus, den Inayat gegenwärtig in Europa propagiert, nachdem er ihm in Amerika viele Anhänger verschaffte, lauten:

1. Glauben und Aberglauben zu überwinden durch die Tat.
2. Sich niemals durch Prinzipien unterjochen lassen.
3. Die beste Moral ist Liebe, und preiswürdig ist die Schönheit.
4. Frei von Begumunterschieden und Streit mit dem „Einen" zu verschmelzen.
5. Weisheit ist die wahre Religion.
6. Harmonie liegt in der Gerechtigkeit, Gerechtigkeit in Gegenseitigkeit.
7. Die Musik ist die Nahrung der Seele und die Quelle der Vollendung.

Die Ziele des Ordens sind:

1. Eine menschliche Verbrüderung zu stiften ohne Unterschied der Kaste, des Glaubens, der Rasse, Nation oder Religion. Streitigkeiten erwecken Disharmonie und verursachen alles Unglück in der Welt.
2. Auszubreiten die Weisheit der Sufis, die bisher ein verborgener Schatz war, als Eigentum der Menschheit, die nicht einer bestimmten Rasse oder Religion angehört.
3. Eine Vollendung zu erreichen, bei der Mystizismus kein Geheimnis mehr bleibt, und die den Abergläubischen von seiner Dummheit und den Gläubigen davon abhält der Gleisnerei zum Opfer zu fallen.
4. Ost und West durch Musik harmonisch zu vereinigen, die Universalsprache durch Austausch und Wiedergeburt.
5. Die Sufiliteratur zu fördern, die herrlich und in jeder wissenschaftlichen hinsicht lehrreich ist.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchestermusik (ohne Soloinstr.)

Andreae, Volkmar: op. 30 Notturno u. Scherzo. Leuckart, Aufführungsmat. Preis nach Übereinkunft.

Ebert, Hans [Düsseldorf]: op. 23 Sinfonische Suite noch ungedruckt [Uraufführung 15. 11. 19 Düsseldorf].

Kallenberg, Siegfried [München]: Symphonien Nr 1 (e), 2 (d) noch ungedruckt.

—: Musik zu einem Märchen von L. Tieck (Fis) noch ungedruckt.

Kiessig, Georg [Quesnig bei Leipzig]: Ahasver, symphon. Dichtung noch ungedruckt.

—: Totentanz, Tondichtung dsgl.

Locatelli, Pietro: op. 1 Concerto grosso (f) mit Pastorale, f. d. prakt. Gebrauch bearb. v. Arnold Schering. Kahnt. Part. 3 M., jede St. 0,80 M.

Malden, Felix: Nocturne (Eine Sommernacht am Flusse) noch ungedruckt [Uraufführ. 2. 3. Berlin].

Taubert, Ernst Eduard: Symphonisches Vorspiel zu Ernst Hardts „Tantris der Narr" noch ungedruckt [Uraufführung Berlin 4. 3.]

Tiessen, Heinz: Liebesgesang und Rondo. Zwei Tondichtungen noch ungedruckt [Uraufführ. 3. 3. Berlin]

b) Kammermusik

Ebert, Hans [Düsseldorf]: op. 20 Sextett f. Klav. u. Blasinstr. noch ungedruckt.

—: op. 24 Trio f. V., Br. u. Vcell dsgl.

Kallenberg, Siegfried [München]: Quintett f. 2 Viol., Br., Vcell u. Kontrab. (a) noch ungedruckt.

—: Streichquartett (a) noch ungedruckt.

—: Sonate f. Viol. u. Klav. (h) noch ungedruckt.

Schramm, Paul: Sonate f. Klav. u. Vcell (e) noch ungedruckt [Uraufführung 1. 3. Berlin]

Zschorlich, Paul [Berlin-Schöneberg]: Streichquartett (a) noch ungedruckt.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Feuillard, L. R.: Tägliche Übungen f. Vcello. Schott 2,50 M.
Huber, Hans: Die Schulung der linken Hand (für Klavier) in sieben Kapiteln zusammengestellt. Hug. 3,60 M.
Kallenberg, Siegfried [München]: Sonaten f. Klav. (a, D) noch ungedruckt.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 47 Tröstungen. Religiöse Stimmungsbilder f. Harmonium. Simon. 4,50 M.
—: op. 57 Renaissance. Stücke im alten Stil f. Kunstharm. Simon. 3 M.
Krause, Paul: op. 25 20 Choral-Impressionen f. Orgel z. Konzert- u. Gottesdienst-Gebrauch. Leucka t. 4 M.
Melartin, Erkki: op. 84 1 Sonatines p. Piano. Hansen. 4 M.
Sinding, Chr.: op. 123 Suite f. Viol. solo. Norsk Musikforlag. 4,50 M.
Windsperger, Lothar: Sonate (A) f. Viol. solo. Schott 4 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Gurlitt, Manfred: Die Heilige. Musikalische Legende (Dichtung von Carl Hauptmann). Klav.-A. m. T. Fritz Gurlitt 20 M.
Kallenberg, Siegfried: San Liao (Dichtung von Paul Fuhrmann). Klav.-A. m. T. erscheint demnächst in der Universal-Edition.
—: Das goldene Tor (in 3 Akten) noch ungedruckt.
Pfitzner, Hans: Palestrina. Musikal. Legende. Für Klav. bearb. (Carl Besl). Fürstner 16 M.
Schmalstich, Clemens: op. 43 Peterchens Mondfahrt. Ein Märchenspiel. Klav.-A. m. T. Birnbach 5 M.
—: op. 57 Pips der Pilz. Märchenspiel. dsgl. 3 M.
Stieber, Hans [Halle]: Der Sonnenstürmer [eine Prometheus-Tragödie] noch ungedruckt.
Wellesz, Egon: Die Prinzessin Girnara. Weltspiel und Legende. Text v. Jacob Wassermann (aus dem Schlußkapitel seines „Christian Wahnschaffe". Noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangswerke

Alpenlieder aus Deutsch-Österreich. 110 Lieder und 60 echte Volkstänze aus Kärnten, Steiermark u. Tirol f. Ges. m. Pfte hrsg. v. Wilh. Kienzl u. Victor Zack. Lyra-V., Wien. 18 M.
Buck, Rudolf: op. 24 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Verl. Dreililien, Halensee. je 1,50–2,25 M.
Choinanus, Siegfr.: op. 3 Fünf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Böhm & Soh, Augsburg. je 1,20 M.
Gottlieb, Eugen: (4) Gesänge f. 1 Singst. m. Orgel. Challier. je 2 M.
Grabert, Martin: op. 49 Sieben Lieder f. 1 Singst. m Pfte. Simrock. 3 M.
Kahn, Robert: op. 66 24 leichte zweist. Kanons, einzeln oder im Chor mit oder ohne Pfte zu singen. Leuckart. 3,50 M.
Kallenberg, Siegfried [München]: Germania an ihre Kinder f. Solo, Chor u. Orch.; Requiem (Hebbel) f. Chor u. Orch.; Hymne nach Worten aus dem 90. Psalm f. achtst. Chor u. Orgel [noch ungedr.]
Liszt, Franz: Messen (3. Messe f. Männerchor; Missa choralis f. gem. Chor; Requiem f. Männerchor). Part. Breitkopf & Härtel 20 M.
Mayerhoff, Franz: op. 44 Lieder der Sehnsucht. 4 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Klemm. je 1,50–1,80 M.
Pfitzner, Hans: Lieder, revid. Ausg. zusammengestellt nach Stimmlagen. Brockhaus. 6 Hefte je 5 M.
Schultheß, Walter: op. 4 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hug. je 1–1,50 M.
Würz, Rich.: (15) Lieder für 1 Singst. m. Pfte, hoch u. tief. Leuckart. je 1 M.
Zilcher, Hermann: op. 28 Hölderlin. Symphon. Cyklus f. 1 Singst. m. Orch. Breitkopf & Härtel. Klavier-Ausgabe 4 M.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag. Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34, Fernruf: Lützow 3423. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126. Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.—, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 5 | Berlin, den 16. April 1920 | I. Jahrgang

INHALT



Der neue Strom

Von Heinz Tiessen.

IV. Expressionismus.

Der Impressionismus rief, wie es in der Natur der Dinge und Generationsfolgen liegt, schließlich automatisch das Bedürfnis nach Ergänzung und Gegenwirkung hervor. Was zu kurz gekommen war, meldet sich nun um so dringender zu Wort. Hatte die naturalistische Welt- und Kunstanschauung, auf deren Boden der Impressionismus erwachsen war, den menschlichen Geist und Willen in seiner Abhängigkeit von der großen naturgesetzlichen Maschinerie gezeigt, so feiert der Expressionismus eine Wiedergeburt des freien Menschengeistes. Die Allgewalt der stofflichen Wirklichkeit wird wieder zurückgedrängt; Erzeugung von Naturwahrheits-Illusionen wird ebenso verschmäht, wie irgendwelche naturalistisch-rationalistischen Erwägungen überhaupt. Alles Inhaltlich-Stoffliche verliert gewissermaßen seinen Modellwert und wandelt sich in Brennstoff, der die inneren Gefühlskräfte des Künstlers zur Entzündung und explosiven Auswirkung bringt. Expressionismus ist nicht feststellende, sondern stellungnehmende, nicht artistisch-geschmäcklerische, sondern seelisch wertende Kunst. Der Expressionist lehnt jene schöpferische Passivität ab, in welcher der Impressionist zu einem subtil reagierenden Wahrnehmungs-Apparat geworden war. Seelisches, in der naturalistisch-impressionistischen Zeit vom dichtenden, komponierenden, bildenden Künstler gern zergliedert, wirkt sich unmittelbar aus. Aktivität der eigenkräftigen Ausstrahlung und letzte Intensität der seelischen Ausdruckskraft sind die Tugenden des Künstlers, vor denen nur noch Wesentliches bestehen kann. Für unwesentliche Einzelheiten bleibt kein Raum, kein Interesse. Alles fällt fort, was nicht inneren Kern zum Ausdruck bringt. Der Expressionist geht geradeswegs zu seinem gefühlsmäßigen Ziele, ohne die Triebkraft seines inneren Strömens abschwächen zu lassen durch außerseelische Beweggründe von traditionell-formalistischer oder intellektualistischer Herkunft oder Rücksicht auf Naturvorbilder oder Kausalitätsbegriffe aus der Welt der Wirklichkeit.

Was ich hier zur Skizzierung des Expressionismus sage, gilt wiederum der schöpferischen Einstellung im Allgemeinen und betrifft das Gemeinsame, was alle Künste als grundlegende Lebens- und Schaffens-Anschauung miteinander verbindet, — so unterschiedlich sich dann auch in den Einzelkünsten — auf Grund der verschiedenen Materialien und ihrer Bedingungen — die praktischen Schaffensvorgänge und ihre Ergebnisse darstellen. Jenes aller expressionistischen Kunst innerlich Gemeinsame nun deckt sich insbesondere in dem Verhältnis der stofflichen Wirklichkeit zur inneren Gefühlsdynamik des Künstlers so stark mit dem immanenten Wesen der Musik, daß man z. B. auf expressionistische Malerei gelegentlich den Ausdruck „Augenmusik" geprägt hat. (Umgekehrt spricht man bei mancher naturalistisch-impressionistischen Musik von „Tonmalerei".) Die der Musik eigene Fähigkeit unmittelbarer Expression hatte Simmel im Auge, wenn er gesprächsweise den resignierten Ausspruch tat, „gegenüber der Musik seien alle anderen Künste nur Versuche mit untauglichen Mitteln". Die expressionistische Malerei konnte ihren Kampf gegen Naturalismus und Impressionismus zu einer erregten Prinzipienfrage machen. Aber die Musik? Sie kennt für ihre Tonverbindungen als solche ohnehin kein direktes Wirklichkeitsvorbild in gleichem Sinne. Als Seelensprache scheint sie an

ſich bereits den Expreſſionismus in ſich zu tragen, ſo daß man vielleicht meinen könnte, eine beſondere expreſſioniſtiſche Richtung wäre hier nicht mehr möglich. Gleichwohl haben auf die biegſamſte und dehnbarſte aller Künſte beide, Impreſſionismus wie Expreſſionismus, als Zeitcharakter abfärbend gewirkt; vielleicht nicht als ſo fundamentale, faſt brutale Gegenſätze wie in der bildenden Kunſt, ſondern mehr als Verſchiebungen des Schwerpunktes in Empfindungsweiſe und Stilgeſtaltung. Gegenüber dem (im vorigen Kapitel erörterten) Impreſſioniſten, ſeiner feinfühligen Aufnahmebereitſchaft, ſeiner ſeeliſchen wie ſtiliſtiſchen Paſſivität und Hingabe an Objekt oder Stimmung, ſteht die Aktivität des Expreſſioniſten mit ſeiner ganz aus ſich ſelbſt ſchöpfenden, entſtofflichten, ſeeliſch-geiſtig konzentrierten Kernhaftigkeit und Gefühlsintenſität.

Längſt drängt ſich hier dem Muſiker der Name Beethoven förmlich auf. Freilich wäre es abſurd, die größten Erſcheinungen unter den ſchaffenden Muſikern für Vertreter einen beſtimmten Ismus ausgeben zu wollen. Schon für die Programm-Muſik hat man Beethoven (mit Recht) herangezogen. Und man kann eine große Schöpferperſönlichkeit mit Leichtigkeit für alles Mögliche beweiskräftig ins Treffen führen, wie es in der Literatur gern und ſtets zutreffend mit Goethe geſchieht. Der wirkliche Künſtler ſteht in ſeiner inneren Beweglichkeit über allen Prinzipien; und ſollte er zufällig doch zu einem künſtleriſchen Dogma ſich bekennen, ſo wird es ihn dennoch nicht erſchöpfen. Dafür ſorgen die unbewußten Kräfte, die in ihm tätig ſind. Auch der intellektuellſte Künſtler ſchafft weſentlich unbewußter, als er ſelbſt annimmt. In dem unausmeßbaren Reiche der Kunſt und ihrer handwerklichen, gefühlsmäßig-menſchlichen, geiſtig-ſchöpferiſchen Fragen gibt es vieles, was er weiß und wägt und mit bewußter und feinſpürender Denktätigkeit bloßzulegen ſcheint. — aber das Eigentliche, das letzte ſchöpferiſch Kraftſpendende bleibt außerhalb ſeines Bewußtſeins und wirkt in göttlich unerforſchlicher Weiſe, ohne ſich zur Rechenſchaft ziehen zu laſſen. Ebenſo wie wir, wenn wir wirklich lieben, nicht wiſſen, warum, und brächten wir hundert bewußte Gründe bei: jede andere Frau mit den gleichen hundert Eigenſchaften würde uns kalt laſſen, und kein Gegengrund vermag uns zu beeinfluſſen, eher verwandelt die Liebe ihn in einen Grund. Wir könnten — der Gedanke iſt alt und abgegriffen — nicht ſchaffen und nicht lieben, wenn wir ganz genau ins Räderwerk ſchauten wie in eine Skelettuhr. Aus dieſer metaphyſiſchen Verwandtſchaft beider, wie auch aus ihrer unbürgerlichen Unbegrenztheit nach allen Richtungen und Schichtungen des Lebensgefühles, iſt Schaffen ſo ſelten wie Liebe. Alle (zumal in der l'art pour l'art) zur Schau getragene Bewußtheit, alles vermeintliche Zu-Ende-Denken vermag doch nicht die alte Wahrheit des verſchleierten Bildes zu Saïs zu zerſtören, die unſere Klaſſiker zu wiederholen nicht müde werden. Darum beſteht (gottſeidank) oft Widerſpruch zwiſchen dem, was ein Künſtler ſchafft, und dem, was er ſagt. — Es wäre ein billiger Spaß, feſtzuſtellen, daß alle großen Muſiker auch irgendwie Expreſſioniſten waren. In Beethoven aber kommt ſo kategoriſch wie bei keinem zuvor der Drang zur Geltung, den inneren Menſchen und ſein ſeeliſches Ausdrucksbedürfnis als treibende Kraft in den Mittelpunkt aller künſtleriſchen Äußerungen zu ſtellen. Vor dem Geiſtig-Weſentlichen tritt Spieleriſch-Artiſtiſches immer mehr zurück. Der entſcheidende Einfluß des Ideellen auf Inhalt und Form kommt zum Durchbruch; nicht in beſchreibendem Sinne, wie in der meiſten ſpäteren Programm-Muſik, ſondern im Sinne unmittelbarer Auswirkung; in einer Weiſe, die uns das Formgebilde als ein ſeeliſch-gefühlsmäßig entwickeltes Erlebnis zu empfinden nötigt und den Zuhörer aus der äſthetiſchen in die ethiſche Sphäre, d. h. aus paſſivem Genießertum in ſeeliſche Aktivität emporzwingt. — Zur Ergänzung deſſen, was ich im vorigen Kapitel über Programm-Muſik ſagte, wäre hinzuzufügen, daß auch in der naturaliſtiſch-impreſſioniſtiſch orientierten Programm-Muſik unſerer Meiſter nicht das ausſcheidet, deſſen Reinkultur Expreſſionismus bedeutet. Herrſcht dieſes bei Beethoven durchaus, ſo empfangen wir bei Berlioz, Liſzt, Strauß

doch Wiedergabe und Gabe zugleich. Immerhin: in der Abwendung von der ostentativen Programm-Musik im naturalistisch-impressionistischen Sinne, also von der Natur-Vorlage, vom Modell, liegt ein Symptom des expressionistischen Kunstgefühles.

Dem heutigen Bedürfnis nach einer Wiedererstarkung des (vom skeptischen Impressionismus verdächtigten) Pathos und Ethos kommen in der Tonkunst unserer Tage Mahler und Schönberg wohl am stärksten entgegen. Während aber Mahler in seiner breiten Musizierseligkeit noch aus einer anderen Generation zu uns spricht, kommt in Schönberg scharf profiliert zum Ausdruck, was ich jetzt als Expressionismus im engeren Sinne bezeichnen möchte. Anfänglich, auch in seiner Harmonielehre, äußert er sich vielfach noch geradezu als extremer Impressionist; aber seine Entwicklung bewegt sich in unzweideutiger Richtung. Seine Abwendung vom Impressionismus, von aller hingebenden Aufnahmebereitschaft, sprach sich ostentativ in einem Aufsatz über Liedkomposition aus, den er im „Blauen Reiter" veröffentlichte: er verlangte dort nicht mehr und nicht weniger als völlige Ablösung vom Textverlauf und eine rein aus eigenem Gefühlsdrange gespeiste musikalische Entladung auf Grund eines einzigen, einmaligen, wesentlichen Empfindungskontaktes. (Darin eine gewisse Ähnlichkeit mit dem alten Strophenlied zeigend.) Die innere Echtheit, Reinheit, aktive Intensität seines Empfindungsausdrucks setzt Schönberg zunächst in auffälligen Gegensatz zu den meisten anderen Neutönern der auf Strauß-Mahler-Reger musikhistorisch folgenden Generation. Ein so edles und konzentriertes Werk wie seine Kammersinfonie ist eine künstlerische Großtat, auf die unsere Zeit stolz sein kann. Dann aber verdeutlicht sich in Schönbergs Entwicklung aufs Schlagendste die spezifisch-expressionistische Neigung, das geistig-gefühlsmäßige Ziel auf dem kürzesten Wege zu erreichen, alles zu streichen, was nur der formalen oder konzertanten Glättung dient und nicht den Ausdruck stärkt.

Symmetrie und periodische Viertaktigkeit war schon in der neudeutschen Musik durchbrochen zugunsten freierer Geberde und fließender Stimmung. Sie geriet dafür in Sequenz-Sucht und in die typische Arbeitsweise mit einem für sich leblos beharrenden Motiv in rein dynamisch und harmonisch fortschreitender, nicht melodisch fruchtbar weiterwachsender Entwicklung. Gegenüber der Passivität des Impressionismus, dessen musikalischer Stil gern die stimmungbildende, harmonisch fundierte Klangmasse als das Primäre empfand, verlangt heute ein irgendwie unabweisliches Bedürfnis primäre Aktivität der Linie, Diktatur des Melos als selbsttätiger motorischer Kraft. Freilich kehrt sich das Verhältnis nicht ins Extrem: die Harmonik wird nicht zum bloßen Ergebnis der Linien herabgedrückt, diese werden nicht nur aus sich selbst heraus gestaltet, wie die übertreibende Kürze der heute oft gehörten Formel lautet. Auch wenn der Stil eines Komponisten überzeugend auf der linearen Aktivität beruht, muß dennoch seine charakteristisch ausgeprägte Harmonik auch notwendig einem ganz bestimmten immanenten Harmonie-Gefühle entstammen. Dieses ist es, was ihn zwingt, die zweite und dritte Stimme gerade in diesem bestimmten Abstande zur ersten zu führen. An völlige Relativierung eines Elementes wie der Harmonik zu glauben, wäre extreme unlebendige Abstraktion. Das leitende Grundgefühl aber trifft den Kern: es widerstrebt uns heute, immer wieder vom sicheren Port einer geistig kostenlos angestimmten Grundtonart und Harmonik auszugeben und auf dieser bequemen Grundlage dann die Melodie zu präsentieren wie der Juwelier den Brillanten auf der Samtunterlage. Nicht Luxusgegenstand in gefälliger Aufmachung für den Genießer ist uns das Melos, sondern Leistung aus innerer Nötigung: von ihm gehen wir aus, vom Kernhaften, vom keimfähigen Triebe. Die Melodie ist das schöpferisch aktivste, vom Stofflichen gereinigteste, seelenhafteste Element der Musik, der Drang aus Innen, das „Muß" des Künstlers. Das Melos will alle Stimmen aus harmonikaler Lethargie rütteln, nicht zuletzt auch den Baß aus seiner patriarchalischen Fundaments-Rolle zu freier Eigenbewegung auflockern.

Wie der expressionistische Maler seiner Linienführung nicht photographische (oder doch von Wirklichkeitsvorstellungen geleitete) Naturtreue als optisches Erlebnis zugrunde legt, sondern seinen geistig-seelischen Ausdruckswillen, — so wendet sich die Linienführung des Musikers ab von der Diktatur der ersten Naturtöne, dem Dreiklang und seiner Skala, die bisher Grundlage der Melodiebildung waren, und schafft (mit ähnlicher „Verzerrung" der „Naturlinie") Konturen von einer unserem Empfinden näher kommenden Ausdrucksintensität. Fand der Impressionismus die passiven Werte feingetönter Hintergründe und schwebender Zwischentöne, so spielt der Expressionismus gern die aktiven Kernmomente in gesteigerter Kontrastwirkung gegen einander aus. Man sucht und verehrt, jenseits der traditionellen Bildungs-Künste einer üppigen Aufmachung, die Urkräfte einer neuen Primitivität; man gibt nicht Vieles, sondern mit Wenigem Viel. Das Theater, vergleichsweise, bringt die Zuspitzung der Stilbühne zur Andeutungsbühne, nach der Zeit naturalistisch-impressionistischer Illusions-Orgien.

Zum intensiveren Ausdruckswert im expressionistischen Sinne wird der musikalische Gedanke, wenn er, allen weitläufigen Musiziergelüsten entsagend, bereits in seiner Urform kernhafte Konzentration bleibt und auf symmetrische Periodizität sich nicht mehr einläßt, die nur glättet, nicht intensifiziert. Symmetrie und Periodizität sind architektonische Elemente, die auch dem Tanze im weitesten Sinne angehören. Schon dadurch ist die symmetrisch-periodische Art der rhythmischen Gesamtgliederung, mehr noch als etwa mit der Dichtung, mit der Musik unleugbar nahe verbunden; jedoch nicht kongruent im Sinne der alten Formenlehre, die nur symmetrisch-periodische Bauart kennt. Symmetrie und Periodizität wertet sich für uns nur als eine Art der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten; ähnlich, wie dem Musiker heute auch die Rückkehr zur Ausgangstonart, der Schluß in tonaler Kadenzierung, nur eine Ausdrucksmöglichkeit bedeutet, die gleichsam einer letzten inneren Beruhigung, einem vollen Ausgleich der Empfindungen, einem Sich-in-den-Schwanz-Beißen als ausdrückliche Wirkung harmonischer Geschlossenheit entspricht. Je eindeutiger man in Symmetrie und Tonalität nur diesen geschlossenen Gefühlsgehalt und -ablauf empfindet, um so mehr ist es Bedürfnis, in den noch unausgeschöpften Goldfeldern des Asymmetrischen und Atonalen zu verweilen, wenn der offene, rastlose Strom der Lebensgefühle flutet — sei's als Jubel oder Verzweiflung, als Wollust oder Marter, als Überkraft oder Verzagtheit, auf allen Wegen der Phantasie — oder gar, wo er in Extasen gipfelt. Wenn erster Übereifer auch einseitige Grundsätze zeitigt, (zur Zeit der ersten freien Rhythmen in der Literatur glaubte man ja auch, mit geschlossenem Vers- und Strophenbau sei es für immer vorbei), schadet das nichts; das Stadium ist wahrscheinlich nötig, um Reife und Erfüllung hervorzubringen. Kunst läßt sich auf die Dauer nicht verengern. Wer Werte bringt, hat ein (subjektives) Recht, eine Zeit lang einseitig zu sein.

In der zumeist üppigen Sinnenfreudigkeit und Sinnfälligkeit der impressionistischen Zeit war zuletzt vielfach in allen Künsten, auch in der Musik, die Menschenseele zu kurz gekommen. Der Expressionismus, der alles dem geistigen Ausdruck Entbehrliche streicht, kommt, in der Musik, eher in Gefahr, daß eine Unterernährung des Tonkörpers, ein musikalischer Fleischmangel einwurzelt. Und wenn der Expressionist seine Kräfte explosiv in der Richtung auf einen einzigen Gefühlsausdruck intensiv konzentriert, so können in solchem primitiv-geradlinigen Aufs-Ziel-los-Gehen zugleich auch die künstlerischen Grenzen des Expressionismus kenntlich werden; jene Grenzen, wie sie immer hervortreten und als Verarmung wirken, sobald die Auswirkung eines Prinzips sich überschraubt. In der heutigen Tonkunst, soweit sie mir bekannt ist, scheint dieses Stadium noch nicht weitgehender eingetreten zu sein; vielleicht bereitet unter Jüngeren es sich vor. Schönberg selbst ist heute durchaus kein so begrenzter Vertreter eines isolierten und extremen Expressionismus, wie es etwa Debussy für den Impressionismus war: Schönberg ist Voll-

künstler als Expressionist. Impressionismus und Expressionismus aber verkörpern zwei ewige, notwendige, einander ergänzende Funktionen des menschlichen Geistes. In der Tonkunst unserer Zeit sind sie nicht so ostentative Richtungsprinzipien geworden wie in den anderen Künsten; Fragen der handwerklichen Elementar-Grundlagen treten hier auffälliger hervor als die der geistig-schöpferischen Einstellung. Jedoch hat auch auf die Musik der Geist der Zeit als unverkennbarer Einfluß stark abfärbend gewirkt und das Schwergewicht der inneren Neigungen und ihrer stilistischen Auswirkung zuerst mehr in die eine, dann in die andere Gegend verschoben. Diese Gesichtspunkte einander gegenüberzustellen, war meine Absicht in diesen Kapiteln. Als Gesichtspunkte, nicht etwa als glatt schematisierende Aufteilung der Musikwerke in impressionistische und expressionistische. Werte zu würdigen, war meine Absicht, nicht, prinzipielle Richtungspropaganda oder Richtungsopposition zu treiben. Der Richtungsmensch schüttet unweigerlich das Kind mit dem Bade aus und wird ungerecht auch gegen die universellsten Meister, wenn sie ihm zur Zeit nicht in den Kram passen. Die heutige Mode gegen Strauß ist eine solche Richtungsmarotte. Trägt Strauß auch in seiner Gesamthaltung die Züge eines Kindes der impressionistischen Zeit, so schöpft er dennoch äußerlich und innerlich aus dem Vollen und spottet der Schematisierung. Seine mozartische Universalität wird Recht behalten gegen die, welche heute gegen ihn sich kehren und vergessen, daß gerade er den neuesten Wegen wichtigste Vorbedingungen schuf. Wohl haben bisweilen auch einseitig profilierte Künstler Prägnantes und Wertvolles geleistet. Mir persönlich aber widerstrebt jede Art künstlerischer Festlegung so sehr, daß ich bereits in der schriftlichen öffentlichen Niederlegung von Gedanken über Kunst eine für jedem Künstler peinliche und vielleicht unausführbare Aufgabe erblicke. (Ausgenommen für den der als Richtungsmensch pro domo reden will.) Sich in einseitiger Überspannung auf eine isolierte Doktrin festzulegen, widerspricht doch dem Besten, was der Schaffende, was jeder Künstler überhaupt besitzen kann: der Ursprünglichkeit, der inneren Beweglichkeit, der vielseitigen Umstellbarkeit, der Lust, Kräfte von hier und dort zu ziehen, der jederzeit aufs Neue erregbaren Intuition, dem unbegrenzten Entwicklungstriebe.

Daß es aber gerade die höchsten schöpferischen und tiefsten menschlichen Werte sind, die der „Expressionismus" verkündet, und um derentwillen alle große Kunst — nicht expressionistisch, aber — Expression war und ist, darin liegt nach meiner Überzeugung die künstlerische Bedeutung und die besondere geistige Mission unserer Zeit.

(Unter Zugrundelegung eines am 21. Juni 1918 im Goethebund zu Königsberg i. Pr. vom Verfasser gehaltenen Vortrages.)

Das Problem der neuen Musik

Von Bela Bartok.

Die Musik unserer Tage strebt entschieden dem Atonalen zu. Dennoch scheint es nicht richtig zu sein, wenn das tonale Prinzip als absoluter Gegensatz des atonalen Prinzips aufgefaßt wird. Das letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem Tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist.

Schönberg sagt in seiner „Harmonielehre", daß die „Durchführung" der Sonaten-Form in gewisser Hinsicht als Keim des Atonalen aufzufassen sei. Das ist so zu verstehen: die „Durchführung" schaltet die ausschließliche Vorherrschaft zweier Tonarten (wie in der „Exposition") oder einer (in der „Reprise") aus, an deren Stelle sie eine gewissermaßen freier gewählte Aufeinanderfolge verschiedener Tonarten setzt, von denen jede einzelne — sei es auch noch so vorübergehend — immer genau noch als Tonart empfunden wird. Mit anderen Worten: in der „Durchführung" herrscht eine Art G l e i c h berechtigung der 12 Tonarten.

Die Häufung alterierter Akkorde in der Nach-Beethoven'schen Zeit (Wagner, Liszt), dann die immer freiere Verwendung der Wechsel- und Durchgangsnoten (Strauß, Debussy) über meistens allerdings noch tonal wirkenden Akkorden, sind zwei wichtige Übergangs-Etappen vom Tonalen zum Atonalen. Schon bei Strauß, noch mehr aber in Nach-Strauß'scher Musik findet man in Werken von tonalem Charakter einzelne Partien (z. B. die „Widersacher" aus dem Heldenleben), in denen die Tonalität bereits entschieden aufgehoben ist. Den vorletzten Schritt zum Atonalen hin zeigen jene Werke, die, abgesehen von ihrem tonalen Ausgangspunkt und ihrem ebendahin zurückkehrenden Schluß (womit sie — nach altem Muster — eine einheitliche Wirkung erzielen, einen festen Rahmen schaffen wollen) atonal wirken.

Die entscheidende Wendung zum Atonalen hin begann aber erst — nach den hier geschilderten Vorbereitungs-Phasen — als man anfing, die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen zwölf Töne unseres Zwölftonsystems zu empfinden: als man versuchte, die zwölf Töne nicht nach gewissen Skalen-Systemen zu ordnen und diesem Ordnen gemäß den einzelnen Tönen größeres oder kleineres Gewicht beizulegen, sondern die einzelnen Töne in jeder beliebigen, nicht auf Skalen-Systeme zurückführbaren, sowohl horizontalen als auch vertikalen Zusammenstellung zu gebrauchen. Bei diesem Verfahren erhalten zwar gewisse Töne in der Zusammenstellung ebenfalls ein relatives Übergewicht; doch diese Verschiedenheit an Gewicht basiert nunmehr nicht auf diesem oder jenem Skalen-Schema, sondern ist eine Folge der jeweiligen Zusammenstellung. Ebenso haben in Gruppen von Zusammenstellungen deren einzelne Glieder im Verhältnis zueinander verschiedenen Wert und verschiedene Intensität. Die Ausdrucksmöglichkeiten werden durch die freie und gleiche Behandlung der einzelnen zwölf Töne in einstweilen unübersehbar großem Maße vermehrt.

Vorher wurden höchstens Vierklänge, und auch die nur in bestimmten, zulässigen Zusammenstellungen gebildet; jetzt läßt man sogar alle zwölf Töne zu gleicher Zeit in den verschiedensten Kombinationen erklingen. Von der eigenartigen Leere eines Dreiklanges wie in Beispiel A*) steht uns einerseits bis zur vollklingenden Zartheit eines

*) Siehe am Schluß des Artikels.

Mehrklanges wie in Beiſpiel B*) und andererſeits bis zur ſchrillen Wucht eines Mehrklangs wie in Beiſpiel C*) ein nie geahnter Reichtum an Übergangs-Nuancen zur Verfügung. Die engſten Lagen von drei und mehreren benachbarten Tönen wirken je nach der Tiefe, bezw. Höhe der Lage als mehr oder minder dicht klingendes, „ſtiliſiertes“ Geräuſch. Die in tieferen Regiſtern angewandte weniger enge Lage wie in Beiſpiel D*) nähert ſich im Klang dieſer geräuſchartigen Wirkung; um zwei Oktaven höher geſetzt verändert ſich aber ihr Charakter und wird ätheriſcher: die Wirkung nähert ſich dann der des Akkordbeiſpieles B.

Bei homophoner Muſik arbeitet man ſozuſagen mit gleichzeitig, oder in mehr oder minder raſchem Nacheinander erklingenden Tonmaſſen, mit dichteren oder luftigeren, maſſiveren oder dünneren Tonflecken, welche Qualitäten durch die Zahl der angewandten Töne, durch die abſolute Lage und die relative (d. h. weitere oder engere Lage) uſw. bedingt ſind. Durch dieſe Tonflecken, denen — je nach der Art ihrer Zuſammenſtellung — verſchieden graduierte Intenſität innewohnt und deren einzelne Töne — je nach ihrer Rolle in der ſenkrechten Tongruppe — verſchiedene Bedeutung haben, wird in der atonalen Muſik in Folge eben dieſer Verſchiedenheiten der Entwurf der „Linie“ ermöglicht. Inwieweit die Erhebungen und Senkungen dieſer Linie dann ein harmoniſches Ganzes darſtellen oder nicht, davon allein hängt die Formvollendung des betreffenden Werkes ab.

Die Wucht des durch Worte ſchwer präziſierbaren Inhaltes, die Friſche der — um Schönberg's Wort zu gebrauchen — „erſten Eingebung“, die Harmonie der Linienführung: dieſe drei Faktoren ergeben das Kunſtwerk. Aber waren dieſe Faktoren bei den älteren Kunſtwerken der Muſik denn nicht ebenſo vorhanden? Die Haupterforderniſſe haben ſich durchaus nicht verändert, eine Änderung liegt nur in der Art des Gebrauchs der Mittel: in der Vergangenheit arbeitete man mit beſchränkteren, jetzt mit ausgedehnteren Möglichkeiten. Die Zukunft wird uns darüber zu belehren haben, ob das freie Walten über reichere Möglichkeiten zu ebenſo großen Kunſtwerken führt, als von den Muſikern der Vergangenheit geſchaffen worden ſind.

❧

Bei der Betrachtung atonaler Muſik verwirrt ſehr, daß man für das Feſtſtellen des Befriedigenden, des Harmoniſchen in der Linienführung, keinen in Worte ausprägbaren Anhaltspunkt, keine „Regeln“ beſitzt. In dieſer Hinſicht ſind ſowohl die Komponiſten als auch die Zuhörer nur auf ihren Inſtinkt angewieſen. Die Zeit zur Feſtſtellung eines Syſtems in unſerer atonalen Muſik iſt überhaupt noch nicht da (in Schönberg's Harmonielehre — S. 49 — finden ſich einige intereſſante, wenn auch ſchüchterne Verſuche dazu). Dieſe neueſte Periode der Muſikentwicklung hat ja kaum begonnen, und es liegen noch viel zu wenig Werke dieſer Art vor, um bereits eine Theorie aufbauen zu können. Wenn dieſe mit der Zeit entſtehen wird, kann ſie für die Nachwelt doch nur dieſelbe Bedeutung haben, wie ſeinerzeit jede der älteren Theorien: ſie wird höchſtens eine Grundlage ſein, auf der man erweiternd fortbauen kann, um ſchließlich wieder zu irgend etwas gänzlich Neuem zu gelangen, das dann ſeinerſeits wiederum zur Aufſtellung einer neuen Theorie anregt.

Bezüglich der homophonen und polyphonen Richtung würde ich meinerſeits für die Miſchung beider Arten ſtimmen, alſo für ein Verfahren, welches mehr Mannigfaltigkeit gewährt als die ausſchließliche Beſchränkung auf eine der beiden Arten. Aus ähnlichen Gründen, und da es ſich ja nicht um zwei ganz und gar einander entgegen-

*) Siehe am Schluß des Artikels.

geſeßte Prinzipien handelt, ſcheint mir eine wohlerwogene (nicht allzu häufige) Anwendung von Akkorden älterer, tonaler Phraſeologie innerhalb atonaler Muſik nicht ſtilwidrig zu ſein. Ein vereinzelter Dreiklang der diatoniſchen Skala, eine Terz, eine reine Quint oder Oktave inmitten atonaler Mehrklänge — allerdings nur an ganz beſonderen, dazu geeigneten Stellen — erwecken noch keine Empfindung der Tonalität; ferner erhalten dieſe durch langen Gebrauch und Mißbrauch bereits welkgewordenen Mittel in ſolcher gänzlich neuen Umgebung eine friſche, beſondere Wirkungskraft, die eben durch den Gegenſaß entſteht. Ja, man würde ſogar ganze Folgen derartiger Dreiklänge und Intervalle — falls dieſelben nicht tonal wirken — als durchaus ſtilgemäß empfinden. Die unbedingte Ausſchaltung dieſer älteren Klänge würde den Verzicht auf einen — nicht unbedeutenden — Teil der Mittel unſerer Kunſt bedeuten; das Endziel unſerer Beſtrebungen iſt jedoch die unbeſchränkte und vollſtändige Ausnußung des ganzen vorhandenen, möglichen Tonmaterials. Selbſtverſtändlich aber ſind gewiſſe Verbindungen derartiger Klänge, namentlich an den Tonika-Dominant Wechſel mahnende Akkordfolgen, der heutigen Muſik ganz und gar zuwider. (Man begegnet leßtere wohlvermummt unter einem prunkvollen Diſſonanzen-Gewand in manchen Werken, die äußerſt beſtrebt ſind, modern zu ſein; ſolche Werke haben jedoch innerlich eigentlich wenig mit den neuen Beſtrebungen zu ſchaffen).

❖

Die Befürchtung, daß atonale Muſikwerke infolge des Aufgebens des auf das tonale Syſtem gegründeten ſymmetriſchen Aufbaues eine formloſe Maſſe darſtellen würden, iſt nicht berechtigt. Erſtens iſt ein architektoniſcher, oder dem ähnlicher Aufbau nicht unbedingt notwendig; es würde der durch die den aneinandergereihten Tongruppen innewohnenden differenzierten Intenſitätsgrade entſtandene Linienbau vollſtändig genügen. (Dieſe Art der Formbildung zeigt eine entfernte Analogie zur Formbildung der in ungebundener Rede abgefaßten Werke.) Zweitens aber ſchließt die atonale Muſik gewiſſe äußere Mittel der Gliederung, gewiſſe Wiederholungen (in anderer Lage; mit Veränderungen uſw.) von bereits Geſagtem, Sequenzfolge, refrain-artige Wiederkehr mancher Gedanken, oder das Zurückkehren beim Schluß auf den Ausgangspunkt, nicht aus. All dieſes Verfahren erinnert allerdings weniger an das Architektoniſch-Symmetriſche, als an den Versbau der gebundenen Rede.

Das Weſen der atonalen Muſik auf dem Syſtem der Obertöne zu begründen, erſcheint mir nicht zweckmäßig. Wohl kann die Verſchiedenheit im Charakter und in der Wirkung der Intervalle durch das Phänomen der Obertöne erklärt werden, doch gibt dieſes in der Frage der freien Anwendung der zwölf Töne einen nur wenig befriedigenden Aufſchluß.

❖

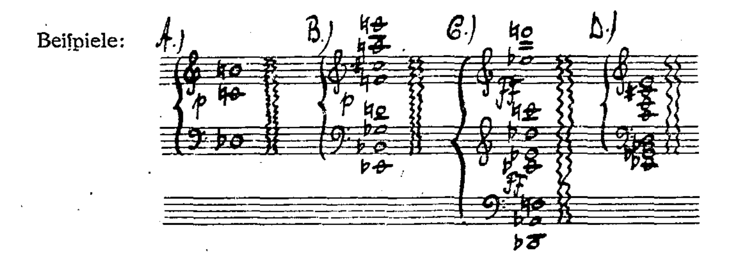
Der Entwicklungsprozeß zum Atonalen hin wäre vielleicht folgendermaßen aufzufaſſen: das mögliche Material der Muſik beſteht aus einer unendlichen Anzahl von Tönen verſchiedener Höhe, vom tiefſten aufwärts bis zum höchſten vernehmbaren Tone. (Hier wollen wir Rhythmus, Klangfarbe und Dynamik — als bei der Erörterung der Frage nicht ausſchlaggebende Elemente — unberückſichtigt laſſen.) Unſer ideales Ziel iſt nun: immer mehr Beſtandteile dieſes Materials in Kunſtwerken als Mittel zu verwerten. Urſprünglich wurden auf Grund des Obertonſyſtems eine kleine Zahl von Tönen aus jener unendlichen Reihe als allein brauchbar ausgewählt: es wurde die diatoniſche Tonreihe gebildet, auf Grund des Obertonſyſtems in zwölf verſchiedene Höhen transponiert und ſomit das ganze diatoniſche Syſtem gebildet. Bald ſtellte ſich beim Drang nach Weiterentwicklung (nach freieren Modulationen) das Unzulängliche dieſes Syſtems

heraus; man griff zur Gewalt und vergewaltigte die Natur durch die Zwölfteilung der Oktave: so entstand das künstliche, temperierte Zwölf-Tonsystem, dessen Fürsprecher und Verbreiter die Tasteninstrumente mit künstlicher Intonation waren. Doch das musikalische Denken bewegte sich trotz dieser gewaltigen Entfernung von der Natur noch jahrhundertelang auf diatonischem Boden, bis endlich, nach dem oben beschriebenen Entwicklungsprozeß der musikalische Sinn für die gleiche Behandlung der einander gleichen 12 Halbtöne wach wurde. Dieses neue Verfahren birgt unermeßliche neue Möglichkeiten in sich, so daß Busoni's Wunsch nach einem Drittel- oder Viertel-Tonsystem als vorzeitig erscheint. (Die seit dem Erscheinen seines „Entwurf einer neuen Ästhetik" entstandenen Werke Schönberg's und Stravinsky's beweisen, daß das Halbtonsystem noch nicht sein letztes Wort gesprochen hat). Die Zeit der Weiterteilung des halben Tons (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten. Doch wird sie ungeheure technische Schwierigkeiten, wie z. B. eine Neugestaltung des Baus der Tasten- und der Klappeninstrumente zu überwinden haben, ganz abgesehen von den Intonationsschwierigkeiten für die menschliche Stimme und all jene Instrumente, bei denen die Töne zum Teil durch Fingeraufsatz fixiert werden; dieser Umstand wird das Leben des Halbtonsystems höchst wahrscheinlich mehr, als künstlerisch notwendig ist, in die Länge ziehen.

Zum Schluß sei noch ein Wort über unsere Notenschrift gesagt. Sie entstand auf Grund des diatonischen Systems und ist eben deshalb zur schriftlichen Wiedergabe atonaler Musik eigentlich ein ganz ungeeignetes Werkzeug. Die Versetzungszeichen z. B. bedeuten eine Alterierung der diatonischen Stufen. Nun handelt es sich aber hier nicht um alterierte oder nichtalterierte diatonische Stufen, sondern um zwölf gleichwertige halbe Töne. Außerdem ist es recht schwierig, Konsequenz in der Schreibweise beizubehalten; oft ist man z. B. darüber in Zweifel, ob man auf die leichtere Leserlichkeit in vertikaler oder horizontaler Richtung zu achten habe.

Es wäre wünschenswert, eine Notenschrift mit 12 gleichen Zeichen zur Verfügung zu haben, in welcher jeder der 12 Töne sein den anderen gleichwertiges Zeichen hätte, so daß nicht mehr manche Töne ausschließlich als Alterierungen anderer notiert werden müssen. Diese Erfindung jedoch harrt einstweilen noch des Erfinders.

Beispiele:



Die Empfangenden

Von Dr. Hans Mersmann.

Es ſoll hier von den Empfangenden die Rede ſein. Wenn es ſich darum handelt, den Ausdruckswillen einer künſtleriſchen Gegenwart zu begründen, Geſetze zu ſuchen für werdende oder eben geſchaffene Stil- und Formenwerte, ſo ſind die Aufnehmenden ebenſo intereſſiert wie die ſchaffenden oder nachſchaffenden Künſtler. Und ſollen ſolche Geſetze nicht nur taſtende Selbſterkenntnis oder Rechtfertigung des Schaffenden bleiben, ſollen ſie Brücken ſchlagen, vorwärts führen, Verſtehen wecken, ſo handelt es ſich ja bei all dem um die Empfangenden. Denn gibt es ein Werk, das nicht mit ganzer Seele der Menſchen wartet, die ſeine Sprache verſtehen, mag es noch ſo ſehr um ſeiner ſelbſt willen geſchaffen ſein?

Die Empfangenden gehen den weiteren und ſchwereren Weg. Was im Künſtler in langen Zeiträumen organiſch wuchs, wird als ein Fertiges vor ſie geſtellt. Und was noch ſchlimmer iſt: ſie werden zwiſchen extremſten Gegenſätzen hin und hergeworfen, man bettet die „Novitäten“ ſorgſam und ſchonend zwiſchen Haydn und Mozart und wundert ſich, wenn ſie dann auch bei denen die Wirkung verfehlen, welche ſie ſuchen.

Denn es gibt unter den Empfangenden auch ſolche, die ſuchen. Ihnen muß der Weg bereitet werden, nicht nur dem ſchaffenden Künſtler. Dieſer iſt in dauerndem Wachstum begriffen, allem Neuen mit geſpannten Sinnen entgegenhorchend, weite und ferne Ziele vor sich. Sie aber gehen, ruhend in Tradition und Gewohnheit, die meiſten auch in Bequemlichkeit. Wie ſie ſelbſt verſchieden ſind, ſo ſtehen ſie allem Neuen in der Kunſt verſchieden gegenüber: in heftiger Ablehnung, in unduldſamer enttäuſchter Erwartung, in ſtumpfer Gleichgiltigkeit, die wenigſten in ſuchendem Bedürfnis. Eine Gruppe aber habe ich nicht genannt und das ſind die ſchlimmſten: die das Neue aus Senſationsbedürfnis ergreifen und Unfähigkeit mit geheucheltem Verſtehen zudecken. Und nur dieſen kann nicht geholfen werden. Jene andern alle kann man aufklären und beſchwichtigen und wecken. Man kann ihnen das Neue in der Kunſt als einen dreifachen Zwang zeigen: als ethiſche, als muſikaliſche und als hiſtoriſche Notwendigkeit.

Im erſten Falle handelt es ſich um eine innere Einſtellung. Es iſt der Sinn der Entwicklung: daß der ſchaffende Künſtler, urſprünglich einſam, vorausgeht. Wenige Verſtehende folgen ihm. In weitem Abſtand kommt die Menge. Und geſchützt in ihrer Mitte eilen die Gaukler und Handwerker, welche nach bewährten Schablonen gangbare Ware verfertigen. Das alles iſt ganz natürlich, kann garnicht anders ſein. Wie ſollte man es den Hörenden verübeln, wenn ſie die wenigen, die unter den Neuen eine eigene Sprache reden, mit verſtändnisloſem Verneinen oder feindlichem Ziſchen begrüßen? Haben doch ihre Väter bei Wagner genau ſo geziſcht, deren Väter Schumann verhöhnt, deren Väter Beethoven, und ſo fort bis zu den unerhört neuen und ſtilſprengenden Jubilationen des gregorianiſchen Chorals zurück. Es iſt eine natürliche Entwicklung, dieſes Zurückbleiben der Empfangenden, ſo daß gefragt werden muß, ob es denn überhaupt anders ſein ſollte. Wer wagte, da ja zu ſagen? Aus dem Selbſterhaltungstrieb heraus erklärt ſich die heftige, oft leidenſchaftliche Ablehnung.

Was hier für die Entwicklung der Geſamtheit ausgeſprochen wurde, gilt für jeden einzelnen als Individuum. Nur erwählte Menſchen ſind fähig, auch rezeptiv eine Entwicklung zurückzulegen, die ein gegebenes Maß überſchreitet. Wenn einer den Kampf um Wagner und Brahms, die Probleme der Programmuſik bewußt und mit eigener Stellungnahme mitgekämpft hat, dann

hat er ein ehrliches Stück Arbeit geleiſtet. Man kann von ihm billig nicht verlangen, daß er Schönberg lieben und verſtehen ſolle. Und die Jüngeren, die auf ſeinen Schultern ruhen, die müſſen erſt durch Wagner und Brahms hindurchgehen. Haltlos und unnatürlich wäre ihre Stellung zur gegenwärtigen Kunſt, wenn ſie nicht die Entwicklung der letzten Jahrzehnte konzentriert aber doch in allen Tiefen nacherlebt hätten.

Wer aber weder zu alt noch zu jung iſt, ſich einzuſtellen, für den iſt es Pflicht gegen ſich ſelbſt, zu ſuchen. Und iſt Verſündigung, wenn er in der Menge ſtehen bleibt und ſich treiben läßt, ſtatt mit Willen und Bewußtheit nach vorn zu treten. Beides iſt notwendig. Die Entwicklung bis zu den letzten Jahrzehnten geht ohne ſeinen Willen in ihm vor ſich, er wird von ihr getragen, muß ſie durchleben. Mit dem Eintritt in den Ausdruckswillen ſeiner Gegenwart hört dieſer Naturvorgang auf, die Gegenwart fordert ſeinen Willen und ſeine Kraft. Und hat ein Recht, ſie zu fordern.

Man beſtreitet ihr dieſes Recht oft. Man [illegible] ih., daß ſie ſich erſt durch große Leiſtungen legitimieren müſſe, ehe ſie Teilnahme fordern dürfe. Wie ſchief iſt das! Als ob man den Organismus einer Pflanze erst hüten und hegen wollte, nachdem ſie ſich durch ihre Früchte dieſer Sorge wert gezeigt hat. Die Forderung aber wird auch oft falſch gefaßt. Sie heißt nicht: finden, noch weniger: ſchön finden, ſondern ſie heißt allein: ſuchen! Es handelt ſich in erſter Linie garnicht um abſolute Kunſtwerte, ſondern um Entwicklungswerte. Das darf nicht verwechſelt werden. Die noch immer vertretene Anſicht, daß beides mit einander identiſch ſei, iſt falſch. Jeder überragende Künſtler ruht auf den Schultern ſeiner Vorgänger, und im beſonderen auf den Schultern derer, die gerade ſeine Ausdrucksmittel entwickelt, ſeine Wege gebahnt, ſeine Waffen geſchärft haben. Erſt durch ſie und nur durch ſie wurde er möglich. Über der Gemeinſamkeit dieſes Ineinanderarbeitens liegt die Notwendigkeit eines Naturgeſetzes. Sie beide: der Wegbereiter und der im höchſten Sinne ſchöpferiſche Künſtler ſind Träger einer Entwicklung, Medien einer Kraft.

So gilt unſer Suchen garnicht dem Künſtler ſo ſehr wie dem Weg. Muß ich noch ſagen, warum dieſer Weg geſucht werden muß? Wir ſtehen in einer lebendigen Entwicklung. Seit langem waren die Wertbegriffe des Kunſtwerks nicht ſo ſchwankend wie jetzt. Und es gibt für den denkenden Menſchen nur die eine Möglichkeit: die Entwicklung bewußt und ſuchend mitzuerleben. Er wird es ablehnen, ſich treiben zu laſſen und dadurch ſeiner eigenen Stellungnahme und Mitbeſtimmung beraubt zu werden. Es wird ihm nur eine Entſcheidung übrig bleiben: über den Grad der Zuſtimmung oder Ablehnung. Beide ſind uneingeſchränkt gleich gefährlich und gedankenlos: die kritikloſen Anbeter alles Neuen ebenſo ſehr wie die ſich mit dem bewährten Alten brüſtenden Hüter der heiligen Tradition. Vor allem: die Entwicklung bedarf ſelbſt der Stellungnahme aller Aufrichtigen und Nachdenklichen. Sie bedarf der befruchtenden Kritik und der tauſchenden Wechſelwirkung zwiſchen Schaffenden und Empfangenden. Auch dieſe haben einen Teil an ihr: ihr Geben und Nehmen erſt bewirkt den lebendigen Kreislauf fließender Kräfte.

Es wird nach den Trägern der Entwicklung gefragt. Auch unter ihnen gibt es Größere und Kleinere. Ob es jetzt ſchon einen ganz Großen gibt, iſt garnicht wichtig. Sondern eher dies: daß auch Ehrliche und Unaufrichtige unter ihnen ſind. Wir Heutigen müſſen ſie beide nehmen. Über die Unehrlichen richtet die Zeit; ſie ſind noch immer nach wenigen Jahrzehnten klanglos in den Schatten zurückgeſunken. Und es iſt töricht, einer Gegenwart zum Vorwurf zu machen, daß ſie auch von Unbedeutenden, auch von ſolchen getragen wird, die blenden wollen ſtatt leuchten. Als ob Beethoven nicht umringt geweſen wäre von ihnen: nicht nur von Muſikern zweiten Grades wie Clementi oder Pleyel oder Gyrowetz ſondern auch von Dutzenden muſikaliſcher Lakaiennaturen, deren Namen niemand mehr kennt, die ſich mit ſeinem Pathos blähten, die ſeine Sprache unverſtanden und ſkrupellos nachſtammelten. Sie ſind in alle Winde zerſtoben und nur der Zufall wirft einen oder den andern von ihnen, deſſen Machwerk durch äußere Umſtände erhalten blieb, ans Licht, ſpielend wie mit einem vertrockneten Blatt. Aber wie es gelegentlich geſchieht: die heute in vorderſter Reihe Schaffenden in Bauſch und Bogen mit einer gering-

schätzigen Handbewegung abzutun, ihre Werke als ausgeklügelte Experimente bloßzustellen, das ist zwar bequem aber im höchsten Maße gedankenlos und wenig mutig.

Manche unter den Empfangenden teilen diese Meinung. Wißt ihr nicht, wieviel leichter es für jene gewesen wäre, auf gepflasterten Straßen zu gehen und durch vertraute Formeln euren Beifall zu erringen? Nein, die in Wahrheit Unehrlichen sind die, welche euch schmeicheln, die euch zuliebe — und nur euch zuliebe die Sprache reden, die euch genehm ist, die auf euer Klatschen horchen und euer Tuscheln, die euch am Gesicht ablesen, was ihr liebt und was euch mißfällt, damit sie dies in ihrem nächsten „Werk" nur ja vermeiden. Und wieviel „Künstler" dieser Art treten nicht täglich vor euch! Da gilt mir doch tausendmal mehr, der bewußt neue Wege betritt, auch wenn es nicht seine eigenen sind und auch wenn er nicht stark genug ist, einen persönlich geprägten und bindenden Ausdruck zu finden. Allein die Tatsache: daß er nach vorn schaut statt auf euch, stellt ihn hoch über jene.

Es muß zugegeben werden: unser Musikleben macht es den Empfangenden nicht eben leicht. Je mehr es zum Warenhaus wurde, in dem Uraufführungen verhandelt und Mitwirkungen verkauft werden, um so weniger Raum bleibt für die Entwicklung. Neue Wege sind ein schlechtes Geschäft. Wenn unbekannte zeitgenössische Kammermusik gespielt wird, kann man nicht mit vollen Sälen rechnen. Und auch wenn nachschaffende Künstler nicht gerade zu jenen gehören, die dem Publikum seine Wünsche von den Augen ablesen, so nehmen sie doch Rücksichten. Denn sie werden letzten Endes allein durch die Gunst der Empfangenden getragen und durch ihr Fernbleiben verbannt. Und es gibt nicht viele, die sich dies letzte äußerlich und innerlich leisten können.

So ist ein wichtiger Teil der Entwicklung den Empfangenden selbst in die Hand gelegt. Ihr Verantwortlichkeitsgefühl allein sollte sie zwingen, den nachschaffenden Künstler zu ermutigen, der ihnen Neues zeigt, wie den Schaffenden, der sie weiter führen will. Es handelt sich ja letzten Endes garnicht um Musik. Es handelt sich um die Frage: ob der Einzelne als toter Gegenstand von dem fließenden Strome mitgeschwemmt wird oder als lebendig wirkende Kraft sich eins fühlt mit der elementaren Kraft des organischen Wachstums. Darum ist die Entscheidung hierüber eine ethische Notwendigkeit.

Ihr gegenüber sind die musikalischen Momente fast von untergeordneter Bedeutung. Während die Gesichtspunkte, die ich unter dem Sammelbegriff des Ethischen zusammenfaßte, meist für selbstverständlich gehalten oder unbeachtet gelassen werden, schenkt man dem rein Musikalischen größte Aufmerksamkeit. Es mehren sich die Versuche, die Stilwandlungen in der neuen Musik aus dem großen Flusse der Erscheinungen abzulösen und zu erklären. Ein solcher Versuch soll hier nicht noch einmal unternommen werden. Aber die folgenden Zeilen, welche sich vornehmlich an die Empfangenden wenden, sollen auch keine bloße Zusammenstellung bekannter Gesichtspunkte geben, sondern wollen versuchen, die wichtigsten Merkmale der gegenwärtigen Musik auf ihre innere Wurzel zurückzuführen, unter der sie verstanden werden können.

Was den Hörenden zunächst stutzen läßt, ist die veränderte Auswirkung der Elemente. Sie ist im Harmonischen am stärksten spürbar. Hier fehlt zweierlei: die logische Bildung der Einzelklänge aneinander nach den bekannten Gesetzen der Anziehung und Abstoßung und außerdem der relative Konsonanzcharakter des Einzelklangs, der auch die Dissonanz noch in gewisser Weise als wohlklingend empfinden ließ. Der Konsonanzbegriff (von jeher ein ästhetischer und niemals ein technischer Begriff) hat sich in allen Zeiten dem Aufnahme- und Reizvermögen seiner Gegenwart angepaßt. Wenn vor Jahrhunderten die Terz und Sexte wegen ihrer allzu starken harmonischen Reizwirkung als Dissonanzen galten (und selbstverständlich verboten wurden), so ist es genau so natürlich, daß der Wagner'sche Nonenklang uns heute zu einer fast unerträglichen Konsonanz geworden ist, die nur eine Harmonielehre hinwegdisputieren kann. Die harmonische Tragkraft des einzelnen Klanges ist ungeheuer gewachsen. Man hat dafür den Ausdruck „Kakophonie" geprägt und immer wieder gebraucht, ohne sich der Gedankenlosigkeit dieser

Bezeichnung bewußt zu werden. Hier genügt die Tatſache einer neuen harmoniſchen Belaſtung des einzelnen Klanges, ohne ihrer Geſetzmäßigkeit weiter nachzugehen. Damit müſſen die logiſchen Bindungen der Kadenz von ſelbſt bis zu einem gewiſſen Grade fallen. Verbindungen von neuer Logik werden gefunden. Einſtweilen noch genau ſo inſtinktiv, wie man vor vierhundert Jahren Klänge miteinander verband, ehe Zarlino die Geſetzmäßigkeit von Dur und Moll verkündete. Eben ſcheinen neue Geſetze der Klangverbindung aufzudämmern. Sie liegen nach meinem Empfinden einmal in der melodiſchen Stützung der Klangverbindung. Das heißt: je freier und ſcheinbar unlogiſcher der harmoniſche Vorgang wird, um ſo einfacher werden ſeine melodiſchen Stützen. Dann aber muß neben die Logik der Klangverbindung ein Begriff treten, der ſich längſt ein Heimatrecht, wenn auch nicht in Harmonielehren ſo doch in unſerm Empfinden erworben hat: die Farbe. Die Geſetze der Farbenverbindungen zwiſchen den einzelnen Klängen, etwa ſeit Beethoven, dann zunehmend in der Romantik von den Schaffenden aufgeſpürt, ſind in der neuen Muſik von ausſchlaggebender Bedeutung geworden. Auch in ihnen iſt Logik, eine Logik freilich, die mit der der Kadenz nichts zu tun hat. Man könnte hier auch von der Rolle der Obertöne reden, doch ſind ſie nicht ſo ſehr Geſetz wie nachträgliche Begründung.

Das Melodiſche hängt mit dem Stiliſtiſchen faſt untrennbar zuſammen. Es geht von dem Begriff der Tonalität aus. Der Logik des Dreiklangs ſteht die Logik der diatoniſchen Tonleiter als entſprechendes Geſetz gegenüber. Auch ſie wird durchbrochen. Dabei handelt es ſich zunächſt garnicht um Drittel- und Vierteltöne, wie die Kunſtrichter alten Syſtems in lächerlicher Konſequenz immer von neuem behaupten (dieſe liegen einſtweilen noch völlig auf dem Gebiete des theoretiſchen Experiments), ſondern nur um eine Löſung von der Bindung der Tonleiter. Die Schönberg'ſchen Quarten, deren wachſende Bedeutung ſich durch einen Blick auf etwas ältere Muſik, z. B. auf Mahler als ganz organiſch darſtellt, ſind lediglich eine Reaktion auf die allzu einſeitige Auspreſſung der Sekunde und Terz.

Jeder Verſuch, Geſetze der Linie zu finden, führt zunächſt zu der Erkenntnis ihrer immer größeren Reinheit. Dieſe Erkenntnis beginnt nun Allgemeingut zu werden: daß unſer melodiſches Ausdrucksbedürfnis zur Horizontale, zur reinen, d. h. nicht mehr durch harmoniſche Bindungen beſchwerten Linie hindrängt. Das bedingt eine völlige Umſtellung des Ohrs, die genau ſo allmählich eintreten wird, wie ſie früher einmal allmählich verloren ging. Denn das Aufnehmen eines linearen ſtatt eines klanglichen Vorgangs war früheren Jahrhunderten eine Selbſtverſtändlichkeit. Der Gegenſatz von Linie und Farbe führt durch ſich ſelbſt zu der Parallele mit der Malerei. Wie dort iſt das Wiedererſtarken der Linie und das Suchen nach der großen einheitlichen ausdrucksſtarken Linie eine notwendige Gegenwirkung gegen die Auflöſung des Gedankens in reine Farbwerte. Auch in der Muſik gibt es die Übergangsform, welche die Malerei Pointillismus nennt: es iſt der Verſuch, dieſe Farbwerte zunächſt in kleinen moſaikartig aneinandergefügten Kraftzentren zu faſſen, wie er eine weiter zurückliegende Schaffensperiode Schönbergs charakteriſiert. Hier wie dort ein Übergang und natürlicher Umweg.

Nur weniges noch über Gedanken und Form. Auch auf ſie greift die Auflöſung über. Wie die Bindung der Tonleiter aufgehoben werden mußte, ſo mußte auch die architektoniſche Bindung der Periode und des Themas fallen oder doch mehr und mehr zurücktreten. Es hängt dies zutiefſt mit dem veränderten Weſen des muſikaliſchen Gedankens zuſammen. Da wo er noch erkennbar vorhanden iſt, iſt er weit hinausgewachſen über Architektonik, gefügte Form, geſtalteten Affekt: er wird allein zur elementaren Kraft, die ſich ohne Bindungen nach eigenem Geſetz entwickelt. Die Umſpannung des Ablaufs iſt wohl die ſchwerſte Forderung, welche neue Muſik an die Empfangenden ſtellt. Die Pfeiler und Bogen der periodiſchen Folge ſind ebenſo verſchwunden wie das Betongerippe der thematiſchen Entwicklung mit ſeinen greifbaren Beziehungen und Gegenſätzen. Die formale Auswirkung der gezeichneten Stilwandlungen ſucht neue Schwingungsbahnen, die ſich auch hier von übernommenen Geſetzen befreien. Sie ſucht eine Linie die gewiſſermaßen von einem Kraftzentrum in den freien Raum hinausſchwingt und in großen Kurven zur Grundlinie zurückkehrt oder frei ſich auflöſend in den Raum hineingleitet.

Immer wieder ſcheint mir dieſes ihr (längſt nicht immer erreichtes) Ziel. Auch hier iſt der ſcheinbare Gegenſatz: die Auflöſung der Form in kleinſte Einheiten vielleicht nur ein Umweg. Unter dieſem Geſichtspunkt verändern ſich auch die zykliſchen Formen. Sie ſtrebten von ihrer Entſtehung an immer mehr nach innerer und äußerer Einheit. Der thematiſche Zuſammenhang zwiſchen den Einzelſätzen, der ſchon bei Haydn und Mozart, oft ungreifbar ſein aber eindeutig, erkennbar iſt, wird immer enger. Die Sinfoniſche Dichtung, längſt kein Problem mehr, wurde zur Übergangsform. Streifte man von ihr die Krücke des Programms, ſo kam man zu den neuen Beziehungen zwiſchen formaler Architektur und inhaltlicher Entwicklung, welche am Anfang der letzten Stilperiode ſtehen.

Es konnten hier nur wenige weſentliche Momente herausgehoben werden. Das Programm führt noch zu der veränderten Beziehung von Wort und Ton. Auch hier tritt eine Löſung ein. Der anregende, befruchtende Charakter des Wortes wächſt, der bindende ſchwindet. Nicht mehr Worte und Gedanken werden vertont ſondern Inhalte. Mit der Ablöſung vom Wort wächſt die elementar muſikaliſche Kraft der vokalen Melodie. Ihre Konſequenz, die bis zur Vernichtung des Wortes führen kann, wurde in dieſen Blättern bereits durchgeführt.

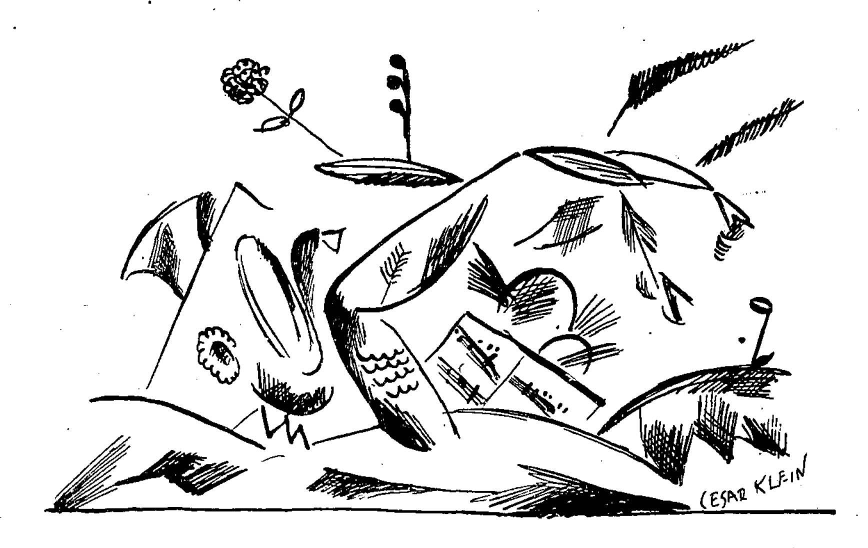
Es iſt noch nötig zu ſagen, daß die Heraushebung aller dieſer Einzelheiten nicht nur unvollſtändig ſondern auch bewußt einſeitig bleiben mußte. Wir ſtehen in einer organiſchen Entwicklung. Dieſe kennt keine Waſſerſcheiden zwiſchen alt und neu. Wo ſie in der Kunſt auftreten, ſind ſie konſtruiert aber nicht gewachſen. Und ſo iſt alles was hier als neu bezeichnet wurde, unauflöslich mit älteren Entwicklungswerten verbunden. Was dieſe leugnet, bleibt Experiment. Das Kunſtwerk aber prägt ſich ſelbſt durch die perſönliche Art des Ausgleichs. Je mehr ſuchende Kräfte in ihm ſind, deſto extremer im Sinne der Entwicklung wird es ſein. Je ſicherer ſeiner ſelbſt es iſt, um ſo eher wird es den Ausgleich finden. Der ganz Große, der die Entwicklung einmal zuſammenfaßt, wird nach meinem Empfinden nicht vorn ſtehen, ſondern zunächſt eher unmodern erſcheinen, verglichen mit denen, die ſeine Waffen ſchmieden. Wenn er freilich nicht von der andern Art jener Wenigen iſt, deren titaniſch aufgereckter Arm eine Entwicklung um ein Jahrhundert emporreißt.

Ich mußte mit dieſen Gedanken bereits das meiſte von dem dritten leitenden Geſichtspunkt vorwegnehmen: die Gegenwart als eine hiſtoriſche Notwendigkeit zu verſtehen. Zweierlei ſchärft den Blick hierfür: die Beziehung auf die Vergangenheit und die parallelen Entwicklungen in den übrigen Arten des künſtleriſchen Geſtaltens. Beides läßt die unverſtändigen Angriffe, denen alles Neue von jeher ausgeſetzt war, um ſo leichter abweiſen und erhöht das Gefühl für die organiſche von innen heraus wachſende Natur der Entwicklung. Schon bei der Begründung der weſentlichen Merkmale mußte immer wieder auf die Entwicklung zurückgegriffen werden. Sie alle waren vorbereitet und ſind letzte Glieder einer unlösbaren Kette. Die zunehmende Bedeutung des Farbbegriffs, die Auflöſung der architektoniſchen Bindungen, der elementaren Grundformen, der harmoniſchen Logik, alles das iſt in ſeinem Prinzip gradliniges Erbe der Romantik. Im Vergleich mit der Entwicklung der andern Künſte würde man dieſe Merkmale impreſſioniſtiſch nennen können. Die Einheit der Form aber, die Beziehung auf die reine und große Linie, die Umſtellung auf die Horizontale, dieſe Momente, welche in einer älteren Vergangenheit wurzeln, ſind expreſſioniſtiſch. Beides fällt für die gegenwärtige Muſik (deren äſthetiſche Ziele man ganz in der zweiten Richtung ſuchen muß) zuſammen. Das liegt in ihrem Weſen: ſie erlebt umgekehrt dasſelbe wie vor dreihundert Jahren, wo zugleich mit der erſtehenden einſtimmigen reinen Renaiſſancelinie deren barocke Auflöſung einſetzte. Nimmt man nur den Geſichtskreis groß genug, ſo iſt auch das Experimentieren mit Vierteltönen von innen heraus begründet: es iſt eine gradlinige Fortſetzung der Entwicklung, welche das diatoniſche Prinzip um das chromatiſche bereicherte (denn von einem Erſetzen iſt ja garnicht die Rede).

Die Verbindung der Gegenwart mit der Vergangenheit iſt keine hiſtoriſche Spekulation ſondern läßt eine hiſtoriſche Notwendigkeit erkennen. Sie macht den Blick auf alles Gärende, Wachſende, ſcheinbar verwirrend Experimentierende im Grunde doch ſicher und froh. Läßt im Gegenſatz zu

den Befürchtungen der Zweifler eher wünſchen, daß noch viel mehr an Neuem, Suchendem in der Muſik unſerer Tage ans Licht träte. Der Verſuch: den großen Organismus der Entwicklung zu einer Einheit zuſammenzufaſſen, ſchließt um die Vielgeſtaltigkeit der Erſcheinungen ein einendes Band. Er läßt in den feinſten ſuchenden Regungen modernen Geſtaltungswillens den letzten Ausläufer einer von innen wirkenden Kraft erkennen, den zarten im Winde ſpielenden Trieb. Und wie lächerlich es wäre, von ihm die Kraft des Stammes zu fordern, ſo darf man ihm auch die Berechtigung ſeltſamſter Formen zugeſtehen. Das heute entſtehende Kunſtwerk iſt, wenn es aufrichtig iſt, in dieſer Entwicklung verwurzelt und von ihren Kräften geſpeiſt. Daher iſt es unzerſtörbar wie dieſe ſelbſt.

Die letzten Gedanken führten mich von den Empfangenden fort zum Kunſtwerk. Zu ihnen aber kehre ich noch einmal zurück. War die Stellungnahme zu der Kunſt unſerer Zeit eine innere Notwendigkeit für ſie, ſo ſollten ihnen die Andeutungen über das Kunſtwerk ſelbſt und ſeine entwicklungsgeſchichtliche Notwendigkeit den Weg leichter machen können: ihn zu gehen, erfordert einzig ein unbefangenes Ohr und einen ſuchenden Willen.



Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik

Von Rudolf Cahn-Speyer

Unsere trübe allgemeine Lage und ihre Rückwirkung auf die wirtschaftliche Existenz unserer Musiker ist schon wiederholt publizistisch behandelt worden, sowohl vom Standpunkt des Orchestermusikers, als auch von dem des solistisch wirkenden konzertierenden Künstlers und des Komponisten. Es ist eingehend erörtert worden, welchen Einfluß diese Verhältnisse auf die wirtschaftliche Entwicklung unseres Kunstbetriebes haben werden; es ist aber meines Wissens noch nicht versucht worden, Klarheit über die Folgen zu gewinnen, die sich aus unseren traurigen materiellen Zuständen für die bleibenden Werte der Kunst, für die Kunstwerke selbst für die Zukunft voraussehen lassen.

Es muß damit gerechnet werden, daß unsere Konzertorchester über kurz oder lang aufhören werden zu bestehen. Vor dem Kriege bewegte sich das Anfangseinkommen eines Musikers in unseren guten städtischen Orchestern in Städten mittlerer Größe zwischen 2000 und 2300 Mk. im Jahr, steigend bis zu 3000—3500 Mk. Es bedarf keines Nachweises, daß ein solches Einkommen heute nicht mehr diskutabel ist. Die organisierten Orchestermusiker haben denn auch überall im Wege der Tariffestsetzung von organisationswegen eine beträchtliche Erhöhung dieser Gagen herbeigeführt. Die derzeitige Höhe der Gagen reicht jedoch angesichts der immer steigenden Kosten der Lebenshaltung nicht mehr im Entferntesten aus, und neue Steigerungen sind unausbleiblich.

Der Punkt dürfte erreicht sein, an welchem die Städte oder die Vereine, von denen die fest angestellten Orchester unterhalten werden, diese Kosten nicht mehr tragen, bezw. den Steuerzahlern nicht mehr aufbürden können, und die Auflösung der Orcheter wird die Folge sein. Nur kleinere Ensembles werden noch die Möglichkeit wirtschaftlichen Fortbestehens haben.

Immerhin wäre es denkbar, daß die Städte Mittel und Wege fänden, die Orchester über die Zeit unseres schlimmsten wirtschaftlichen Tiefstandes, der doch einmal ein Ende nehmen muß, hinüberzuretten. Trostlos aber ist die Lage derjenigen Orchester, die nicht von Städten und Vereinen erhalten werden, sondern sich selbständig aus eigenen Einnahmen erhalten müssen. Ich denke in erster Linie an unsere beiden großen Berliner Körperschaften, das Philharmonische und das Blüthner-Orchester. Diese Säulen unseres Berliner Musiklebens sind auf das schwerste bedroht. Um für das einzelne Mitglied annähernd das gleiche Einkommen zu erreichen, wie es dem Verbandstarif entspricht, bezw. um die zur Verstärkung notwendigen Ergänzungsmusiker angemessen bezahlen zu können, müssen sie das Honorar für einen

Konzertabend immer wieder beträchtlich erhöhen. Nimmt man die Steigerung der Saalmiete, der Inseraten- und Plakatierungskosten hinzu, so kommt man zu dem Ergebnis, daß es für einen Künstler, der ein Konzert mit Orchester geben will, unmöglich ist, auch nur annähernd auf seine Kosten zu kommen, selbst wenn er über einen zugkräftigen Namen verfügt. Die Orchester stehen also vor der Wahl, entweder für Hungerlöhne zu arbeiten — was der Musikerverband mit vollem Recht nicht duldet — oder Honorare zu nehmen, bei denen sie zwar leben könnten, wenn sie sie bekämen, bei denen sie aber ebenfalls verhungern, weil niemand in der Lage ist, diese Honorare zu bezahlen.

Aber nicht von der schon so oft, an anderer Stelle auch schon von mir besprochenen Notlage der Musiker selbst will ich hier reden, sondern von den Folgeerscheinungen, die sich für den Komponisten ergeben, also für die Entwicklung dessen, was bleibend ist in unserer Kunst. Es liegt in der menschlichen Natur, daß niemand Arbeit an etwas Aussichtsloses verschwenden mag. Das Ziel des Komponisten ist nicht das vollendete Werk, sondern die erklingende Aufführung. Nichts ist natürlicher, als daß der Komponist nur solche Werke schaffe, die unter den jeweils gegebenen Verhältnissen aufgeführt werden können. Es ließe sich an zahlreichen Beispielen dartun, wie abhängig selbst unsere größten Meister in ihrem Schaffen von den Aufführungsmöglichkeiten waren, die ihnen zu Gebote standen. Man könnte hierüber eine ganze Abhandlung schreiben.

Wenden wir diese allgemeine Betrachtung auf unseren Fall an, so müssen wir damit rechnen, daß unsere zeitgenössischen Komponisten aufhören, Orchesterwerke zu schreiben, aus dem einfachen Grunde, weil sie nirgends aufgeführt werden können. Sie werden sich Werken mit kleinerer Besetzung zuwenden. Nun könnte immerhin jemand einwenden, das wäre kein besonderes Unglück, und die Größe der Orchesterbesetzung sei kein Maßstab für die künstlerische Bedeutung eines Werkes. Ein solcher Einwand würde die ganze Linie der Musikentwicklung im letzten Jahrhundert außer acht lassen und den unlösbaren Zusammenhang zwischen der Erscheinungsform und den sie bedingenden Triebkräften in unseren Werken der Musik verkennen. Die Fülle der angewandten Mittel ist stetig gewachsen, und zwar nicht deswegen, weil etwa das Vermögen zur künstlerischen Kundgebung mit kleinen Mitteln verloren gegangen wäre — spielt doch die Kammermusik bis zum heutigen Tage bei den Vertretern aller künstlerischen Richtungen eine große Rolle — sondern weil der Künstler in vielen Fällen mit den Mitteln der Vergangenheit nicht mehr sagen konnte, was er zu sagen hatte. Wir müssen auch bedenken, daß die Art unseres Ohres, auf Stärkegrade zu reagieren, allmählich eine ganz andere geworden ist. Genau so, wie etwa der verminderte Septimenakkord, der bei Gluck das stärkste Mittel dramatischen Ausdrucks bildet, für uns Heutige etwas durchaus Harmloses ist, genau so kann die Wirkung, die das Orchester von Strauß und Mahler hervorruft, nicht ersetzt werden durch ein Mozart-Orchester. Gewiß sind es immer dieselben Gefühle, die den Inhalt der Musik bilden; aber so wenig die Lyrik Walthers von der Vogelweide dieselbe ist wie die Goethes oder Stefan Georges, so wenig kann der Humor des „Till Eugenspiegel" mit dem Orchester von Beethovens VIII. Symphonie wiedergegeben werden, oder die Mystik des „Faust"-Teiles in der VIII. Symphonie von Mahler mit den Mitteln der Faust-Szenen von Schumann. Wir wollen nicht dahin kommen, daß die Beschränkung, in der der Künstler Meister sein soll, ihm aufgezwungen wird und nicht mehr seinem freien künstlerischen Willen entspringt.

Wir stehen also vor einer geradezu lebensgefährlichen Bedrohung unserer Kunstentwicklung. Man darf das nicht leicht nehmen und sagen, es handle sich nur um eine Uebergangszeit, es werde schon alles früher oder später seinen normalen Weg wieder nehmen. Ist einmal unsere Orchesterkultur verloren gegangen, so wird sie nicht so leicht wieder herzustellen sein. Die große Zahl der guten Orchester, über die wir verfügen, ist das Ergebnis einer Tradition, die an vielen Kunststätten (z. B. Dresden, Stuttgart, München, Mannheim, nicht zuletzt Berlin) 150 bis 200 Jahre alt ist. Wir sehen, daß im Auslande — mit Ausnahme von Paris und einigen Orten Belgiens und Hollands, die ebenfalls eine alte Tradition besitzen — die guten Orchester spärlich sind und zum wesentlichen Teil aus Deutschen (Oesterreichern, Böhmen) bestehen. Wir würden entweder langer Zeit bedürfen, um unsere Orchester-Kultur wieder aufzubauen, oder aber wir würden auf das Ausland angewiesen sein. Und wie sollte wohl eine Generation von Komponisten, die ohne Kontakt mit dem Orchester aufgewachsen ist, auf einmal wieder für Orchester zu schreiben verstehen?

Wollte man aber alles dieses nicht gelten lassen, so bliebe doch bestehen, daß wir mit einer Auflösung unserer Orchester die Möglichkeit verlieren, die großen Werke unserer Meister, die bereits geschaffen sind, aufzuführen. Es hat kaum eine Zeit gegeben, in der man mehr von „Kunst fürs Volk" gesprochen hätte, als gerade jetzt. Mögen die Meinungen darüber geteilt sein, ob es am Platze ist, einem nicht vorgebildeten Publikum Werke atonaler Faktur oder auch nur moderne komplizierte Werke, die immerhin noch auf dem Boden der Tonalität stehen, vorzuführen: darüber sind wohl die Meinungen nicht geteilt, daß unsere großen Symphoniker von Mozart bis Brahms, unsere Chorwerke von Bach und Händel bis zu Draeseke und Taubmann den Boden bilden, auf dem die breiten Volksschichten im Anschluß an die historische Entwicklung des Gewordenen zu künstlerischem Genuß und Verständnis erzogen werden müssen. Ohne Orchester ist ein wertvollster Teil unseres künstlerischen Besitzes zum stummen Schlaf in Bibliotheken verurteilt, ohne Hoffnung, in absehbarer Zeit wieder erweckt werden zu können.

Wir haben jetzt ein Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Es verlautet nichts davon, daß es sich dieser brennenden Frage der Kunst und der Volksbildung angenommen habe. Noch eher würde vielleicht die Stadt Berlin die Verpflichtung haben, zu Gunsten unserer gefährdeten Orchester in die Tasche

zu greifen. Freilich hat wohl keine Stadt im ganzen Reiche für ihr Musikleben bisher so wenig getan wie Berlin. Ich will gar nicht von idealen Gesichtspunkten sprechen, die, sobald es sich um Kunst handelt, an der Stelle, an welche diese Worte sich wenden, doch kein Gehör finden würden. Während aber andere Städte die größten Aufwendungen machen, um den Fremdenverkehr zu heben, ist die Stadt Berlin im Begriff, den einzigen wertvollen Faktor des Fremdenverkehrs, das Musikleben, achtlos zugrunde gehen zu lassen, ja, ihm durch unverständige Steuern selbst den Rest zu geben. Es ist traurig genug, daß Fremdenindustrie mit Kunstfragen verquickt werden muß, um auf dem Umwege über Verdienstmöglichkeiten Liebe zur Kunst zu erwecken.

Die Stadt Berlin hat sich bis vor wenigen Jahren um ihr Musikleben überhaupt nicht bekümmert. Dann hat sie sich entschlossen, dem Philharmonischen Orchester eine Subvention zu gewähren, damit es nicht mehr nötig habe, im Sommer seine Existenz im Auslande zu suchen, und hat auch das Blüthnerorchester mit einer Kleinigkeit bedacht. Diese „Subventionen" sind während des Krieges nicht erhöht worden, unbeschadet der immer wachsenden Preissteigerung, die überall — nur nicht bei den Orchestern — zu zahllosen Teuerungszulagen Anlaß gegeben hat. Es ist den Herren, die für alle möglichen städtischen Angestellten und Hilfspersonale stets fabelhafte Summen auszuwerfen bereit sind, nicht eingefallen, daß ein Orchestermusiker von Rang mindestens ebensoviel verdienen muß, wie ein ungelernter Arbeiter. Die Stadt ist im Begriff, durch diese verständnislose Passivität mehr zu verderben, als sie je zu schaffen imstande ist. Sie hilft die Kunst der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft vernichten.

Bücherbesprechungen

Bruckner von Ernst Decsey. Verlag von Schuster & Löffler. Berlin und Leipzig.

Dieses neue Buch des Hugo Wolf-Biographen vermehrt die Bruckner-Literatur um ein gewichtiges Werk, das neue Einsichten vermittelt. Die zugängliche Würdigung eines jeden großen Künstlers hängt in der Hauptsache davon ab, daß man den Schlüssel zu seiner Empfindungs- und Gedankenwelt findet, daß man Voraussetzungen, Ziele und Mittel seiner Gestaltungsweise richtig gegeneinander abwägt. Meistens ist es leichter, zu schiefen als zu treffenden Urteilen zu gelangen, wie die Geschichte der großen Kunstbewegungen zur Genüge beweist. Auch Anton Bruckner ist ein klassisches Beispiel für diesen Erfahrungssatz. Zwar ist die Zeit vorbei, in der ein Hanslick und der hochmütige Brahms-Anhang einen Bruckner mit geringschätzigem Achselzucken glaubten abtun zu können, als einen wohl talentvollen, sogar besessenen Musikanten, dem aber jede tiefere Geistesbildung, jedes wahre Künstlertum abging. Bruckner's Messen und Symphonien gewinnen ständig an Boden, haben sich ihren festen Platz im Musikleben unserer Zeit erobert. Aber wie wenige Hörer haben diesem Meister gegenüber die richtige Einstellung! Es ist das große Verdienst Decsey's, daß er zum ersten Male mit dem Schlagwort von der veroperten, verwagnerten Symphonie Bruckner's gründlich aufräumt, daß er darlegt, wie Bruckner nur von der katholischen Kirche her zu verstehen ist: daß seine Großräumigkeit, das Flächenhafte, der Pomp und quellende Klang seiner Musik, seine Ekstasen der Kathedrale entstammen, der Mystik und Feierlichkeit, dem Prunk des katholischen Hochamts. Aber in diesem gläubigsten, rührend demütigen Christen steckte noch ein Rest von Heidentum, uralte Instinkte des wilden Bauern aus dem Alpenland. Kernigstes, urwüchsigstes Österreichertum kommt als dritte Wurzel der Brucknerschen Persönlichkeit hinzu. In seiner seltsamen Mischung von Kindlichkeit und Trotz, von Konservativem und Revolutionärem, von kühnem Vordringen und ängstlichem Zurückhalten, von weitem Blick und Beschränktheit wird uns hier von Decsey Meister Bruckner wahrhaft überzeugend geschildert. In solchen Erkenntnissen scheint mir der Hauptwert von Decsey's Buch zu liegen. Was es sonst noch an fleißig zusammengetragenem biographischen Material enthält, an einsichtiger Wertung der einzelnen Werke ist wertvolle und willkommene Beigabe. Den Bruckner'schen Partituren bis in's Einzelne nachzuspüren, ihren Stil, ihre Technik, ihre ästhetische Bedeutung des Näheren aufzuweisen, wäre allerdings ein Thema für ein eigenes, umfassendes, noch zu schreibendes Werk.

Kurt Sachs. Handbuch der Instrumentenkunde. Leipzig 1920. Breitkopf & Härtel.

Als zwölfter Band der von Hermann Kretzschmar herausgegebenen „Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" erscheint das vorliegende Buch von Kurt Sachs. Durch sein mit einer erstaunlichen Gelehrsamkeit abgefaßtes „Reallexikon der Musikinstrumente" (Berlin 1913) hat sich Sachs als bester Kenner des Gegenstandes erwiesen. Seiner bewährten Führung darf sich der Leser unbedingt anvertrauen. Er findet in dem vorliegenden gewichtigen Bande von 400 Seiten alles vereinigt, was gegenwärtig bekannt ist über die Entwicklungsgeschichte, den Bau, die klanglichen Eigentümlichkeiten der europäischen Instrumente in allen ihren vielfachen Abwandlungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Die vergleichende Sprachwissenschaft, die Geschichte der bildenden Künste, die literarischen Denkmäler, die praktische Instrumentenkunde eröffnen in ihrer Zusammenfassung hier Einblicke in das Thema, wie sie kein anderes Werk annähernd bietet. So darf also dies wertvolle Studien- und Nachschlagewerk allen ernsthaften Musikern ebenso sehr wie den Musikgelehrten empfohlen werden. Daß in Einzelheiten abweichende Ansichten hier und da könnten verfochten werden, ist selbstverständlich bei einem Werk, das eine so außerordentlich reiche Fülle von Stoff verarbeitet. Die zahlreichen Abbildungen erhöhen die praktische Brauchbarkeit des Buches ungemein.

Dr. Hugo Leichtentritt.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchestermusik ohne Soloinstr.

Hoeßlin, Franz v.: Drei Kammerstücke noch ungedruckt [Urauff. 26. 3. Essen]

Holenia, Hans: Burleske Ouvertüre noch ungedruckt [Uraufführung 24. 2. Wien]

b) Kammermusik

Crane, Helen [Berlin]: op. 61 Sonate (F) f. Klav. u. Viol. noch ungedruckt [Uraufführ. 9. 3. Berlin]

Ertel, Paul [Berlin]: op. 50 Sonate f. Klav. u. Viol. (c) noch ungedruckt [Uraufführ. 9. 3. Berlin]

Hollaender, Alexis [Berlin]: Variationen über ein eigenes Thema für 2 Klav. noch ungedruckt [Uraufführung 10. 3. Berlin]

Lissauer, Fritz [Berlin-Grunewald]: op. 88 Septett für Streichquartett, Flöte, Klarin. u. Fagott; Sonaten f. Flöte u. Klav. op. 75 (d) u. op. 82 (h) noch ungedruckt

Sandberger, Adolf [München]: op. 20 Trio f. Klavier, Viol. u. Vcell (a) noch ungedruckt [Uraufführung 12. 3. Bückeburg]

c) Sonstige Instrumentalwerke

Leichtentritt, Hugo [Berlin]: op. 12 Suite f. Vcell allein noch ungedruckt [Uraufführ. 10. 3. Berlin]

Schrattenholz, Leo [Berlin]: Konzert f. Violoncell (d) noch ungedruckt [Uraufführ. 26. 3. Berlin]

Taubert, Ernst Ed. [Berlin]; Klavierkonzert (Es) noch ungedruckt [Uraufführ. 12. 3. Berlin]

II. Vokalmusik

Lissauer, Fritz [Berlin]: Ein deutscher Psalm (nach Angelus Silesius) f. Chor u. Orch. noch ungedruckt

Schuster, Bernhard [Berlin]: Der Dieb. Ein Liebesspiel in 3 Akten noch ungedruckt [Uraufführung voraussichtlich in Leipzig]

Schwers, Paul [Berlin]: Andreas Hofer. Musikdrama in 3 Akten (auch Dichtung von P. S.) noch ungedruckt

Wolfurt, Kurt v. [Berlin]: Klagode (Klopstock) für gem. Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. (Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Ästhetik der musikal. Impotenz — s. Impotenz

Allgemeine deutsche Musikverein, der, hat noch eine Zukunft. Von Julius Kopsch — in: Allgemeine Musikztg Nr 12/3

Altmann, Wilh. — s. Berger, Wilhelm

Anders, Erich. Autobiogr. Skizze — in: Rheinische Musik- u. Theater-Ztg Nr 12

Auswanderung berühmter Geigen — s. Geige

Bartok, Bela — s. Musikfolklore

Bekker, Paul — s. Impotenz; Leier; Schreker

Berger, Wilhelm. Eine Würdigung. Von Wilh. Altmann — in: Musikztg Nr 11

Berlin. Die Berliner Philharm. Konzerte 1895—1920 — s. Nikisch

Blümml, Emil Karl: Lautenmacher in Wien — s. Wien

Broesicke-Schön, M. — s. Probenbesuch

Bruckner. Versuch eines Lebens. Von Ernst Decsey. Schuster & Löffler 9 M.

Brügmann, Walter — s. Opernspieler

Buch der Oper — s. Oper

Buchstaller, G. F. — s. Soziale Reform des Musiklehrberufs

Caland. Einiges über die Calandschen Armbewegungen beim Klavierspiel mit eingefügten Bemerkungen über das Gewichtspiel. Von Anna Mann — in: Musikpädag. Blätter Nr 5/6

Casella, Alfredo. Von Guido M. Gatti — in: Musikblätter des Anbruch Nr 5

China. Vom Geist der chinesischen Musik. Von Egon Wellesz — in: Musikblätter des Anbruch 1, 2

Chorprobleme. Von R. v. Mojsisovics — in: Der Chorleiter Nr 4

Christ-Iselin, W. — s. Cremona

Chvala, Emil — s. Tschechisch

Cremona. Zur Frage des Cremoneser Geigenlackes. Eine Hypothese von W. Christ-Iselin. Frobenius, Basel 2 fr.

Decsey, Ernst — s. Bruckner
Delius, Frederick. Von Joseph Marx — in: Musikblätter des Anbruch 1, 2
Diesterweg, Adolf — s. Tonalität
Dittmar, Franz — s. Oper
Erziehung, musikalische, u. musikalische Volksbildung. Von Joseph M. H. Lossen — in: Neue Musik-Ztg Heft 11
Expressionismus. Ist der musikalische Expr. eine Errungenschaft unserer Zeit? Von R. v. Mojsisovics — in: Schweizer. Musik-Ztg Nr 8
Foerster, J. B. Von Zdenek Nejedly — in: Musikblätter des Anbruch Nr 3
Form. Zum Problem der musikalischen F. Von Hugo Kauder — in: Musikblätter des Anbruch 1, 2
Formwirkung, musikalische. Von Erwin Stein — in: Musikblätter des Anbruch Nr 4
Franke, Kurt Magnus — s. Oper
Gatti, Guido M. — s. Casella
Geige. Die Gefahr der Auswanderung berühmter Geigen aus Deutschland. Von Rehbein — in: Signale Nr 8
Geigenlack — s. Cremona
Gewichtspiel — s. Caland
Göhler, Georg — s. Riemann
Handschriftenzeitalter, Zurück ins. Von Roderich v. Mojsisovics — in: Allgem. Musik-Ztg Nr 12
Hausmusik. Von E. Kolbe — in: Musikztg Nr 10
Heinitz, Wilh. — s. Somali
Hoffmann, R. St. — s. Dirigent; Kinomusik; Wiener Volksoper
Hüni, Musik-Jahrbuch — s. Schweiz
Japans Musikleben. Von Haijiro Iwaki — in: Musikblätter des Anbruch Nr 4
Jemnitz, Alex: Kunst u. Nationalitätenfrage — s. Kunst
Impotenz. Die neue Ästhetik der musikal. Impotenz (im Anschluß an Pfitzner). Von W. Nagel — in: Neue Musik-Ztg Heft 10
Impotenz oder — Potenz. Von Paul Bekker — in: Musikblätter des Anbruch Nr 4
Indications pour une musique moderne — s. Musique moderne
Instrumentenkunde — s. Musikinstrumentenkunde
Istel, Edgar — s. Oper
Iwaki, Haijiro — s. Japan
Kauder, Hugo — s. Form; Kulturgeschichte
Keußler, Gerhard v. — s. Mozart
Kilian, Eugen — s. Mozart
Kinomusik. Von R. S. Hoffmann — in: Musikal. Kurier Nr 10
Klarinette, Die, als künstlerisches Hausinstrument. Von Max Steinitzer — in: Zeitschrift f. Musik. 1. Märzheft.
Klavierschulen der Konservatorien u. Musikakademien. Eine Besprechung von August Stradal — in: Neue Musik-Ztg Heft 11
Klavierspiel — s. Caland
Kolbe, E. — Hausmusik
Konzertierend. Die Not des konzertierenden Künstlers. Von Bruno Stürmer — in: Musikztg Nr 12
Kopsch, Julius — s. Allgemeine deutsche Musikverein
Kulturgeschichte der Musik, zur. Von Hugo Kauder — in: Musikblätter des Anbruch Nr 5
Kunst und Nationalitätenfrage. Ein Wink gegen Osten. Von Alex. Jemnitz — in: Rheinische Musik- und Theater-Ztg Nr 8
Lautenmacher in Wien — s. Wien
Leier und Schwert. Ein Appell an Hans Pfitzner und Paul Bekker. Von Herm. Unger — in: Rhein. Musik- u. Theater-Ztg Nr 8
Lossen, Jos. M. H. — s. Erziehung
Mahler-Fest in Holland. Von E. R. Mengelberg — in: Musikblätter des Anbruch 1, 3/4
Maliniak, Jerzy — s. Schreker
Mann, Anna — s. Caland
Marx, Joseph — s. Delius
Mengelberg, E. R. — s. Mahler
Mojsisovics, Rodrich v. — s. Chorprobleme; Expressionismus; Handschriftenzeitalter
Mozart und das heutige Theater. Von Eugen Kilian — in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 3, 2
Mozarts Requiem ohne Süßmayer. Von Gerhard v. Keußler — in: Der Chorleiter Nr 4
Musikalische Völkerversöhnung — s. Völkersöhnung
Musikfolklore. Von Bela Bartok — in: Musikblätter des Anbruch 1, 3/4
Musik-Jahrbuch der Schweiz — s. Schweiz
Musikinstrumentenkunde, Handbuch der. Von Curt Sachs. (Kleine Handbücher der Musikgesch. XII). Breitkopf & Härtel 20 M.
Musiklehrberuf — s. Soziale Reform
Musikverein — s. Allgemeine deutsche
Musique moderne. Sur les titres et sur les indications pour une musique moderne. Par Paul Varel — in: Feuillets de pedagogie musicale Nr 5
Nagel, W. — s. Impotenz
Nationalitätenfrage — s. Kunst
Nejedly, Zdenek — s. Foerster
Neitzel, Otto †. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Musik- u. Theater-Ztg Nr 11
Nikisch, Arthur. Von Aladar Szendrei — in: Musikblätter des Anbruch Nr 4
Nikisch, Arthur, und die Berliner Philharmonischen Konzerte 1895—1920. Ein Rückblick von Adolf Weißmann. Konzertdirektion H. Wolff & J. Sachs 3,50 M.
Noelte, A. Albert: Aus dem Leben eines modernen Musikers. Eine Selbstschilderung — in: Neue Musik-Ztg Heft 11
Not des konzertierend. Künstlers — s. konzertierend
Novak, Viteslav — s. Tschechisch
Oper. Opernführer. Ein unentbehrlicher Ratgeber f. d. Besuch der Oper. Von Franz Dittmar. Ergänzt von Kurt Magnus Franke. Hachmeister & Thal, Lpzg 2 M.
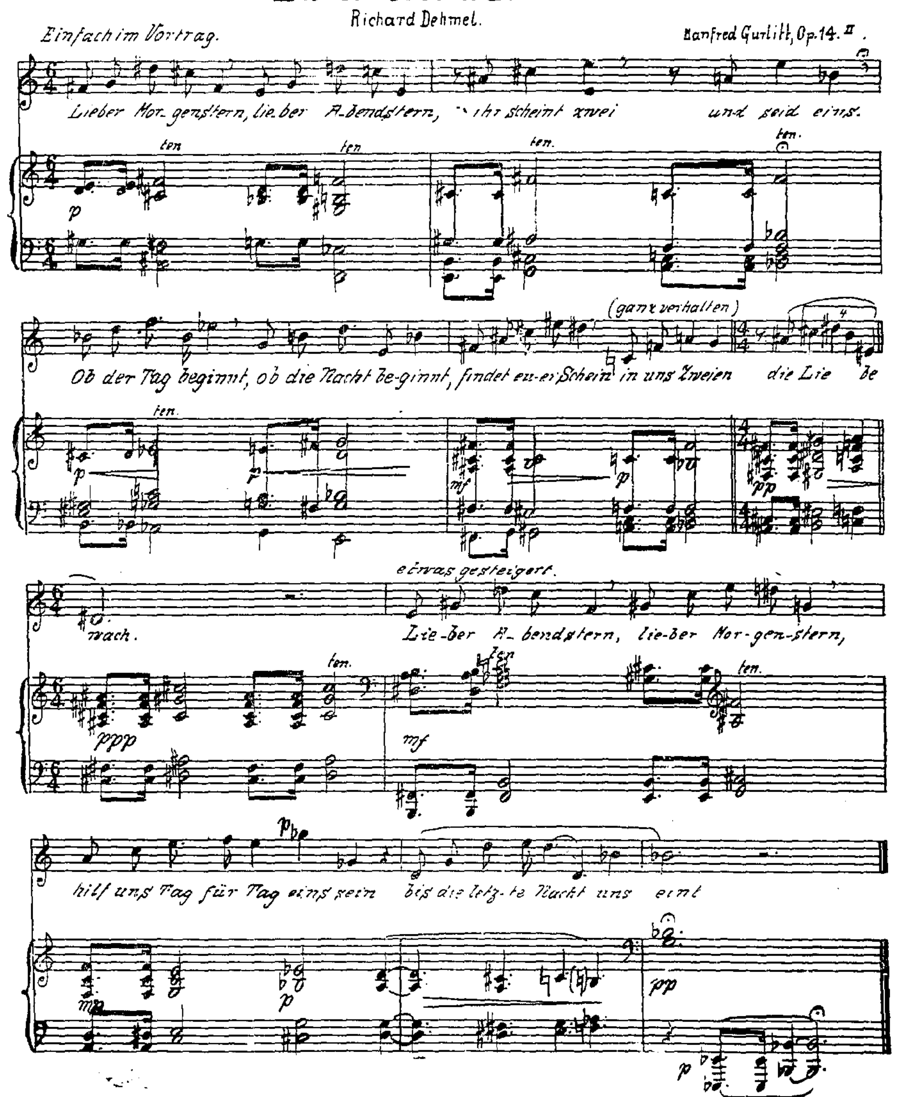
Mit Nummer 5 ist das Februar/April-Abonnement abgelaufen und erfolgt Weiterzustellung, falls nicht bis zum 1. Mai 1920 abbestellt wird.

Verlag „Melos".

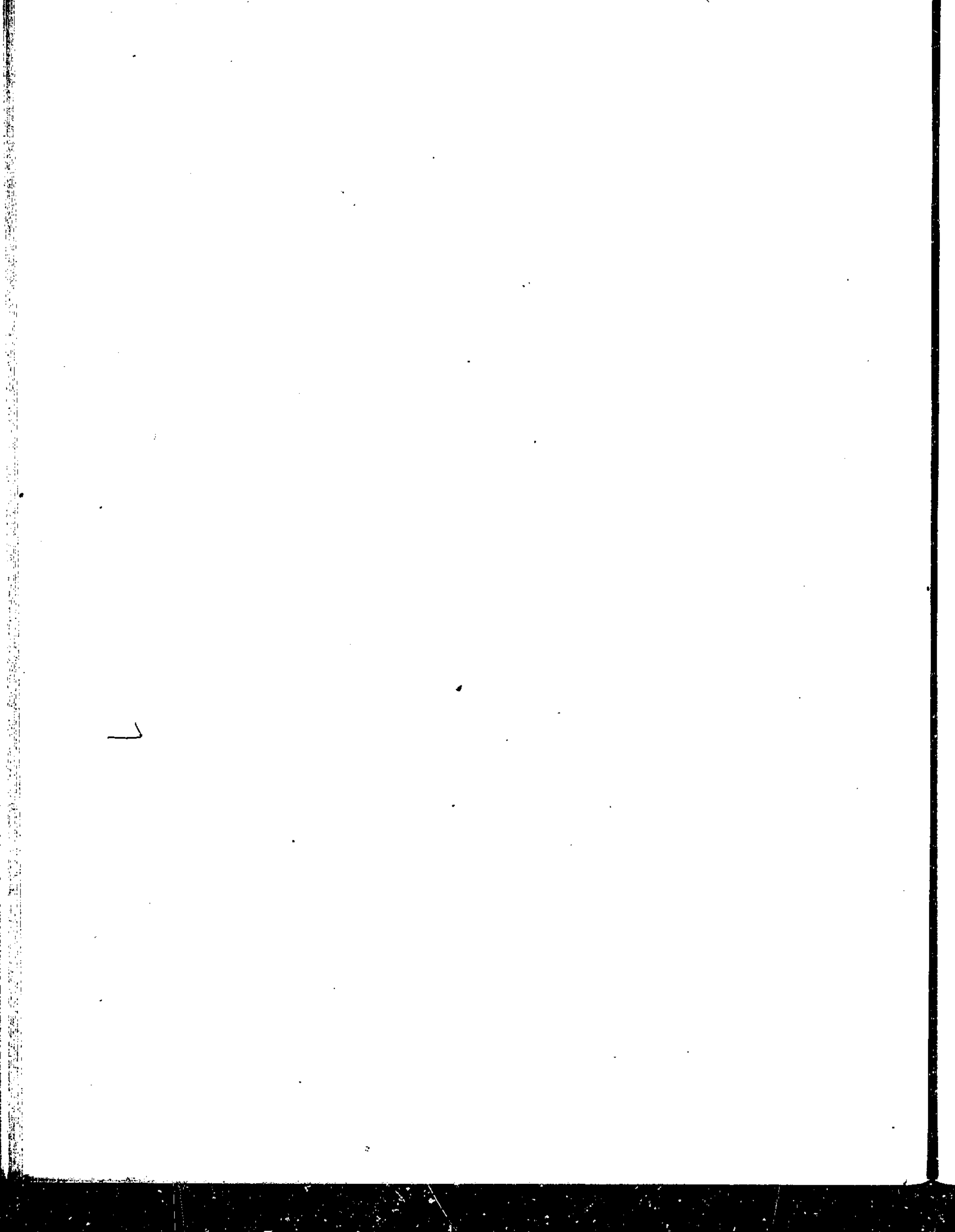
Zweier Seelen Lied.

Richard Dehmel.

Manfred Gurlitt, Op. 14. II



Notenbeilage zu „Melos" 5. Heft April 1920.





Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag. Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34. Fernruf: Lützow 3423. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126. Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.—, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 6 | Berlin, den 1. Mai 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Moderne Muſikkritik

Von Adolf Weißmann.

Es gibt eine Kriſe der Kritik. Und es wird nötig ſein, darüber Klarheit zu ſchaffen. Gerade die äußerliche Machtſtellung der Kritik verpflichtet dazu.

Die Übermacht der Kritik, in den letzten, den imperialiſtiſchen Jahrzehnten gewaltig angewachſen, deutet darauf hin, daß irgend etwas faul iſt im Freiſtaate der Muſik. Sie iſt gegründet erſtens auf eine Kriſe des Schaffens, zweitens auf die Suggeſtion des gedruckten Wortes. Oder wir könnten auch dieſes Erſtens und Zweitens vertauſchen. Im Anfang war das gedruckte Wort: Dies ſcheint in der Tat den Kern des Übels zu treffen. Die Kriſe des Schaffens iſt eng damit verknüpft.

Und ich ſage das als einer, der mit Leidenſchaft Kritik übt, für die er ſich geboren glaubt.

Was heißt denn aber, mit Leidenſchaft Kritik üben? Doch wohl: als Medium ſtark miterleben und trotzdem ſich die Kraft zu Scheidungen wahren. Eine Syntheſe von Empfindung und Verſtand. Weiblichkeit und Männlichkeit ſind organiſch verknüpft und auf die letzte Formel des ſprachlichen Ausdrucks gebracht.

Ich bitte um Verzeihung, wenn ich zunächſt ſubjektiv und pro domo ſpreche. Es wird ſich zeigen, daß dies von objektivem Wert und für das Endergebnis höchſt wichtig iſt.

Aber grenzen wir doch erſt einmal Muſikkritik gegen ihre Schweſtern ab. Ihre Lage iſt ſchwierig. Noch einmal finden wir in ihrem Namen den Charakter aller Kritik gekennzeichnet. Denn Muſik iſt, nach Wagner und nach unſerem Gefühl, ein Weib. Kritik aber iſt männlich. So wäre Muſikkritik entweder ein Paradoxon oder etwas Organiſches. In der Tat iſt in ihr ein innerer Konfliktſtoff zwiſchen zwei gegenſätzlichen Partnern aufgeſpeichert wie in keiner der verbündeten Mächte. Nirgends wie in ihr ſtößt ſich Willenskraft gegen Künſtlertum, Rhythmus gegen Brechungen. Und je ſtärker der Wirkungswille iſt, deſto erbitterter der Zuſammenprall der männlichen und der weiblichen Kräfte im Kritiker. Und je mehr Eigenwert beide haben, deſto ſchwieriger ihre organiſche Durchdringung.

Wir ſehen bereits: das Objekt der Muſikkritik ſcheidet dieſe von den Schweſtern. Kunſt- und Theaterkritik halten ſich an ein Faßbares. Sie ſchreiten beide darüber hinaus: ſie wollen gültige Erkenntniſſe. Immerhin trägt ſie das Faßbare und erleichtert ihnen die Technik der Kritik. Ein Optiſches iſt Grundlage für beide. Und das Wort iſt ihnen das natürlichſte Hilfsmittel kritiſcher Ausſprache. Wie es dem Dargeſtellten nicht weſentlich Abbruch tut, kann es auch den Eindruck des Erlebten nicht weſentlich ſchwächen. Denn ſchon am Erlebnis wirkt der Verſtand zeugend und redend mit.

Der Muſikkritiker aber hat erſt mit dem Unfaßbaren gekämpft. Er hat das akuſtiſche Erlebnis, verſtärkt durch eine beſondere Intenſität des Gefühls, denn es ſtrömt ihm von einem Jenſeitigen zu, das auf ihn eindringt und ſich raſch verflüchtigt. Wie kann das Wort hier Hilfsmittel der kritiſchen Technik werden? Es verſucht, ſich dem Dargeſtellten zu nähern. Nie aber wird dieſes jenſeitige Klangerlebnis ſich mit Worten faſſen laſſen. Die techniſche Zergliederung, auf das Notenbeiſpiel geſtützt, ſcheint dem Werk nahe und iſt ihm doch ſo fern. Auf der andern Seite aber droht die Phraſe als Ausdruck überſchwenglichen Gefühls. Zwiſchen beiden ſteuert die Kritiker-Perſönlichkeit. Mit dem ſtarken Bewußtſein davon, daß das Wort hier Unübertragbares zu übertragen hat, weiß ſie den Charakter des dargeſtellten Werkes zu kennzeichnen und ſeine Stimmung ſuggeſtiv auszuſprechen; darüber hinaus aber dieſes beſondere Erlebnis mit ſeiner Erfahrung in Einklang zu bringen oder erfolgreich gegen ſie auszuſpielen.

Dieſen Nachhall ſeines Erlebniſſes zu geben und für die Erkenntnis der Kunſtentwicklung fruchtbar zu machen, iſt das Bemühen des Muſikkritikers. Als Opernkritiker braucht er den Schauſpielkritiker nicht zu beneiden, der ein Faßbares perſönlich wiedergibt. Aber wie dünn, wie ganz auf Höhepunkte geſtellt die Handlung der meiſten Opern! Und ſobald von ihrer Muſik

die Rede iſt, meldet ſich die techniſche Schwierigkeit. Freilich für den phantaſievollen Kritiker iſt ſie nur ein Reiz mehr: Reibungen zwiſchen dem Faßbaren und dem Unfaßbaren geben Funken und entzünden den nachſchaffenden Geiſt. Immer vorausgeſetzt, daß der Kontrapunkt im ſchreibenden Menſchen die Befruchtung des Stils durch die Phantaſie, durch den beſeelten Klang nicht hindert.

Doch gemach: es melden ſich noch andere Schwierigkeiten, verurſacht durch den Muſikbetrieb. Der Betrieb will marktmäßige Verwertung der Muſik. Auch das Theater kennt ſie. Aber nur die Muſikkritik hat ſich daran gewöhnt, die marktmäßige Verwertung der Kunſt als für ſich richtunggebend zu betrachten, ihr bis in die letzten Ausläufer zu folgen. Das Ideal der Muſikverwertung wird durch die ebenſo fördernde wie hemmende, jedenfalls aber unentbehrliche Macht des Konzertſaals, durch die Frau verfochten. Ihre rein gefühlsmäßige Auffaſſung der Muſik ſchafft ein Gewohnheitsrecht auf alles, was dem Geiſt entgegenkommt, und macht ſie ſcharf gegen das, was ein Gefühl erſt auf Umwegen vorbereitet: auf die neue Muſik. Die Muſikverwertung großen und immer größeren Stils haftet an einer Unzahl ausführender Perſönlichkeiten oder Unperſönlichkeiten. Ihre Eitelkeit und ihr Intereſſe fordern die Kritik. Und dieſe muß ſich nun ſelbſt erniedrigen. Denn die Beurteilung von Unperſönlichkeiten wird Schablone und Zenſur. Die vielgeſchmähte Zenſur aber, die alle Schattierungen des Urteils beſitzt, ſetzt ſich in Reklame oder das Gegenteil um. So deutet der Gedanke, daß alle Musikverwertung letzten Endes auf Kritik zielt, die muſikkritiſche Technik im Laufe von Jahrzehnten des Betriebes herab. Aber nicht nur ſie. Denn die ſchablonenhafte Verwertung führt bei den Beobachtenden und Urteilenden eine Erſtarrung der Äſthetik herbei. Aus ihr wird auch der Maßſtab für die Beurteilung des neuen Werkes hergeleitet.

Ermöglicht wird dies durch die Zeitung. Wie weit der Weg von der Kritik der Rouſſeau, Diderot und Grimm über E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Rellſtab bis zu der Form der heutigen Zeitungskritik.

„Muſik, über die man nicht ſchreibt, hat ihren Zweck verfehlt." Dieſer Wahn wird genährt durch die von dem ſchönen Ungeheuer Zeitung genährte Suggeſtion. Die allgegenwärtige Zeitung, die Augenblickswerte in ſchimmerndes Gold ummünzen möchte, ſoll im Kreiſe vielfältiger Intereſſen auch den Muſiker beherbergen. Aber Muſik und Zeitung widerſprechen ſich, wie ſich eben romantiſche Erträumtheit und raſcheſte Allgegenwärtigkeit widerſprechen müſſen: doch in einer Art, daß der Widerſpruch auch hier den Reiz erhöhen und im phantaſievollen Beobachter ſeltſame Entladungen hervorrufen kann. Hier bietet ſich dem im Muſikkritiker lebenden Doppelweſen Anlaß, zwiſchen allerlei Fährniſſen Eigenart zu entwickeln.

Immerhin: die Zeitungskritik, verführeriſch für den Wirkungswillen, kann nur einer Ausleſe von Menſchen geeignete Plattform ſein, ihre Perſönlichkeit durchzuſetzen. Macht ſollte nur das Verantwortungsgefühl ſteigern. Nirgends wohl wie in der Muſikkritik durchdringen ſich Inhalt und Form: eben wie in der Muſik ſelbſt. Sein ſchriftſtelleriſches Eigenweſen, ohne auf Witz und Humor zu verzichten, doch im völligen Einklang mit ſeinem Verantwortungsgefühl geltend zu machen: dies iſt der Triumph der Perſönlichkeit, des Künſtlers, der dem Journaliſten, dem Schriftſteller die Feder führt.

Und es muß geſagt werden: Die Anſprüche an Zeitungsmuſikkritik wachſen. Geſchicktes Feuilletoniſteln, das Verlegenheit und Flachheit decken ſoll, hat den Kredit verloren. Wie das Leſebedürfnis ſich im allgemeinen verfeinert hat und dem Eſſay als Grundform auch des beſſeren Zeitungsbeitrages zuwendet, ſo wird auch in der Muſikkritik, dem am wenigſten entwickelten Zweige der Kunſtkritik, das Künſtleriſche ſiegreich.

Aber der Wille zur Form, eine Frucht erregter Sachlichkeit, kann ſich im weſentlichen nur verwirklichen gegenüber einem anderen Objekt, als es ein ſchablonenhafter Muſikbetrieb, eine marktmäßige Muſikverwertung iſt. Das neue Werk fordert die einfühlende, kennzeichende, geſtaltende kritiſche Perſönlichkeit.

Der Verwertungsbetrieb, der Ermüdungserſcheinungen hervorruft, hat längſt die Gegenſtrömung gezeugt: Heftigkeit, Haſtigkeit im Herausſtellen des Neuen. Die vermehrten Aufführungsmöglich-

keiten begünſtigen das. Der Kritiker treibt, die Künſtler mit dem Ziel der Kritik laſſen ſich treiben. In der Malerei hat das zur Flutwelle der bekannten Ismen geführt, die in einer Unzahl Ausſtellungen ſcharenweiſe auftreten. In der Muſik, die immer etwas nachhinkt, haben ſich dieſe Ismen noch nicht völlig kriſtalliſieren können. Sicher iſt, daß in der Malerei auch für das ſcheinbar Unzugängliche ungeahnte Verwertungsmöglichkeiten geboren ſind, während in der Muſik der paſſive Widerſtand einer großen und entſcheidenden Menge alle Brücken zu der Muſik der Wenigen (und Jungen) abbrach. Sie iſt nicht gewillt, ſich gegen die Tonalität zu bekennen.

Ich ſtelle hier nur feſt. Und füge hinzu, daß in den beiden Schweſterkünſten, deren Angehörige ſich freundlich grüßen, ſtarke Gruppenbildungen nicht zum wenigſten durch das Treiben der Kritik geſchaffen ſind. Für die Muſik, in der das Formproblem entſcheidend iſt, hat ſich aus der Überhitzung und Überhaſtung entweder eine durchgehende Halbfertigkeit oder, als Expreſſionismus, eine Formſchrumpfung als Ausdruck letzter Gedrängtheit ergeben.

In der Kritik der bildenden Kunſt tritt nun, um die bloßſtellenden Wirkungen der Übertreibungen zu beſchwören, eine Art Gegenrevolution auf: Gegenrevolution gerade auf Seiten der unzweifelhaft Fortſchrittlichen. Der Einfluß der nun mit dem Ausland ſich neu anknüpfenden Beziehungen ſpricht mit.

Auch der fortſchrittlich geſinnte Muſikkritiker könnte ſich vielleicht zu gleicher Gegenrevolution veranlaßt fühlen. Aber ich glaube, bremſen genügt ſchon.

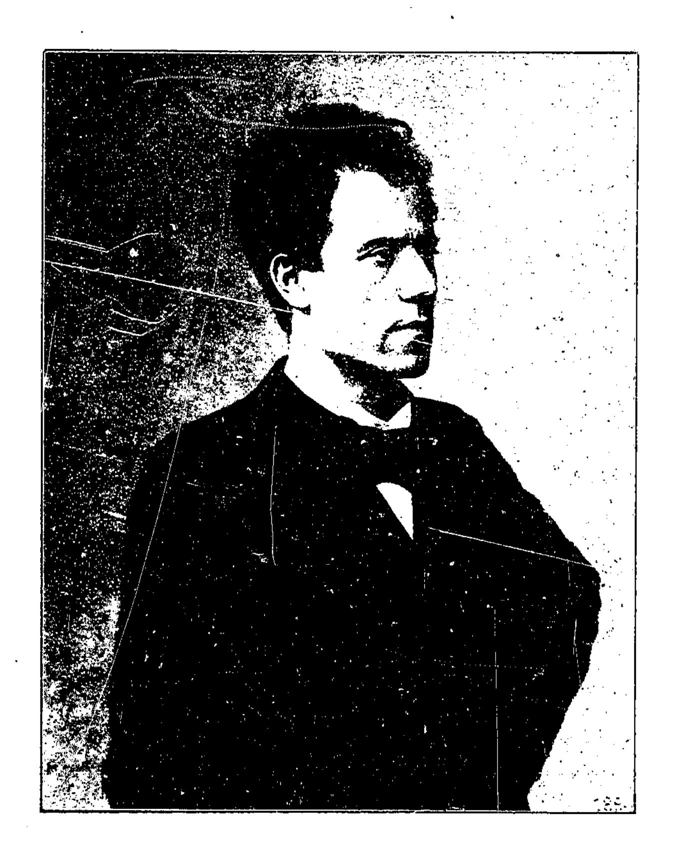
Der Wille zum Poſitiven in der modernen Muſikkritik iſt längſt als Furcht vor der durch Wagner geprangerten Beckmeſſerei erkannt. Er fließt aber als ſelbſtverſtändlich aus innerem Künſtlertum des Kritikers. Dieſes iſt gerade im Muſiker mit dem weiblichen Einſchlag ſtark verknüpft. Hindert es aber die Männlichkeit ſich kraftvoll zu äußern, zu wählen und zu ſondern? Ein Künſtler wird nie Beckmeſſer werden. Darum aber werde er nicht willenlos.

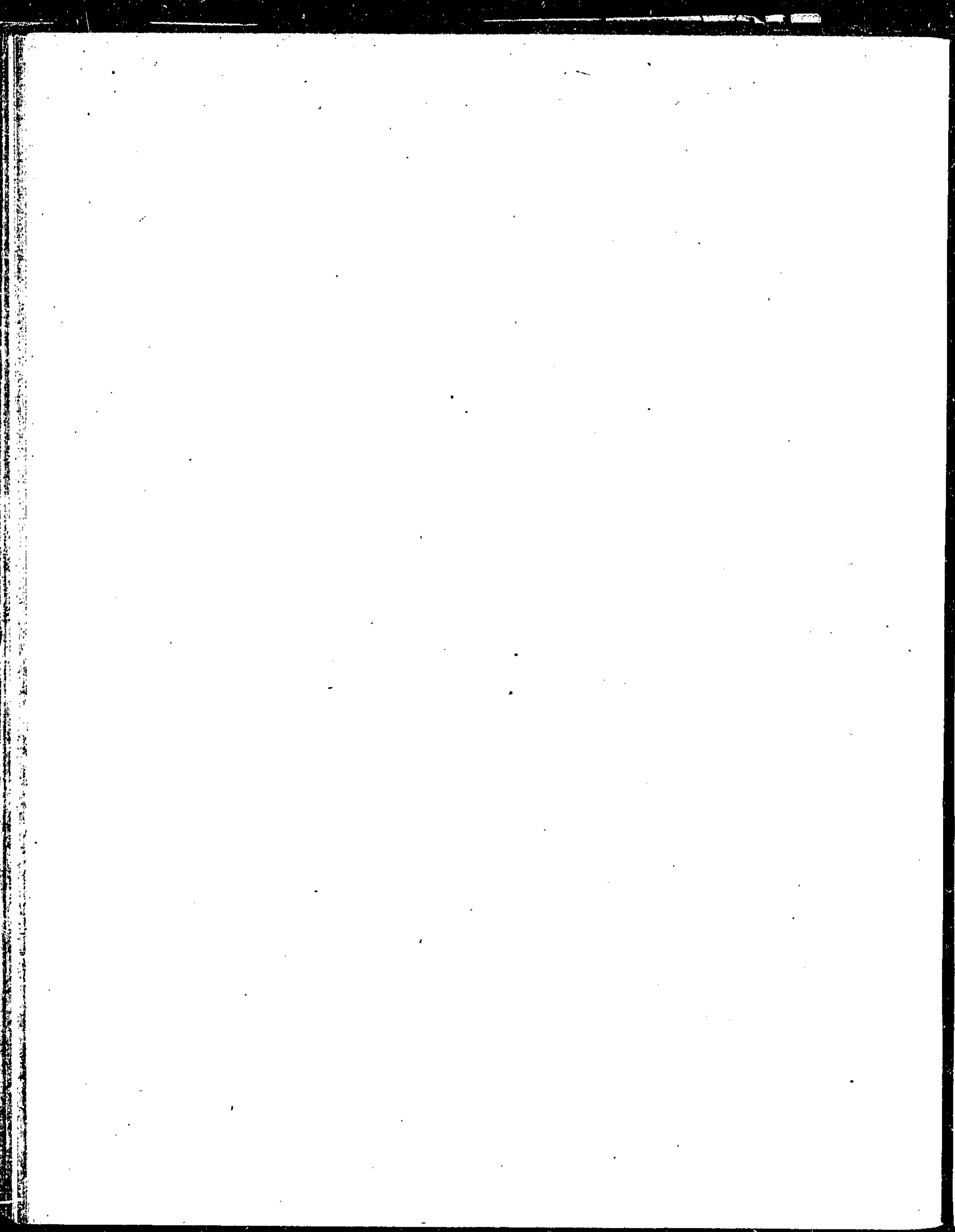
Der Künſtler will, um poſitiv und künſtleriſch zu bleiben, impreſſioniſtiſch werden. Die impreſſioniſtiſche Maltechnik, auf die Literatur übergegangen, iſt Geſte geworden. Wäre ſie nicht als Syſtem vieux jeu, ſo bedeutet ſie mindeſtens eine Flucht vor der Verantwortlichkeit. Ihre Farbigkeit iſt unentbehrlich, aber ſie darf nie Selbſtzweck oder Verſchleierungsmittel werden. Sie hilſt die Stimmung gerade eines muſikaliſchen Werkes ſpiegeln, aber ſie führt zu bewußten oder unbewußten Täuſchungen.

Wer ſich aus Hochachtung vor dem Produktiven gegenüber dem neuen Werk jeder Willensregung begeben will, verkennt dies: die innere Verwandtſchaft des heutigen Schaffenden mit dem heutigen Kritiker. „Weltanſchauung als Quelle der Kunſt“, dies iſt eine durch alle Künſte, durch alle Künſtler gehende Überzeugung. Daß in jeder Kunſt am Ende ein Stück Weltanſchauung ſteckt, iſt unbeſtreitbar. Aber das Bewußtſein dieſer Weltanſchauung verrückt den Sehwinkel des Schaffenden und rührt an ſeine Naivität. In ihm ſteckt etwas Literariſches, etwas Kritiſches. Er iſt von dem Kritiker nicht mehr artverſchieden. Im Durchſchnitt darum vom Kritiker höchſt beeinflußbar.

Nichts iſt fruchtbarer als Revolution. Und es wäre töricht, das Vorwärtsſchreiten der Kunſt mit einem kritiſchen Wort hemmen zu wollen: Aber ebenſo töricht, auf die Willensregung zu verzichten. Der kritiſche Wille zum Poſitiven wird alles Geniale, auch wo es ſtammelnd auftritt, bejahen, aber die Wertſchätzung der Form zu erzwingen ſuchen. Er wird in einer Zeit der Erhebung des vierten Standes die Brücke zwiſchen Volks- und Höhenkunſt bauen wollen. Wird den tauſenden von Talenten auch ohne unterſchiedsloſen Begeiſterungstaumel helfen können. Wird auf den notwendigen Zuſammenhang zwiſchen Weltanſchauungsmuſik und dem Muſikantiſchen hinzuweiſen haben.

Dies, ſcheint mir, wäre die beſte Art, das Neue und Wertvolle zu fördern. Aber Hut ab, ihr Herren, vor dem ſelbſtkritiſchen Genie. Wenn es da iſt. Noch aber iſt man dabei, Programme zu ſprechen, Grundpfeiler zu bauen. Wir warten auf das geniale Werk, das Schönberg und Vergangenes organiſch bindet.





Jenſeits von Temperierung und Tonalität

Von A. M. Awraamoff

(Autoriſierte Überſetzung aus dem Ruſſiſchen von Hermann Scherchen)

I.

Ein Verſuch zur Befreiung von der temperierten Stimmung.

Die 12 Taſten unſeres „wohl"-temperierten Klaviers ſind völlig genügend, um eine ganze Reihe äußerſt intereſſanter Neuſtimmungen vorzunehmen, durch die zum Teil die Zukunftstonleiter der natürlichen Töne ihre Verwirklichung fände; außerdem findet ſich ein 12 Taſteninſtrument (ſei das ein Flügel, ein Kaſtenklavier oder ein Harmonium) im Beſitze faſt eines jeden Muſikers, ſo daß jeder für ſich ohne beſonderen Koſten- oder Energieaufwand dem immer dringender werdenden Bedürfnis nachkommen könnte, ſich durch praktiſche Erfahrung mit den neuen Klangſphären vertraut zu machen.*) Denn alles, was zu jener Umſtimmung nötig iſt, ſind nur — der Stimmſchlüſſel und . . . . . Geduld.

Zunächſt ſuchen wir mit Hilfe des Kammertons c auf; nachdem wir dann alle ſeine Oktaven ſo umgeſtimmt haben, daß jede beliebige Oktave, gleich in welchem Regiſter, einen abſolut ruhigen Zuſammenklang ergibt, beginnen wir damit, den c-Dur Grunddreiklang von der Temperierung zu befreien.

Unſere wichtigſte Aufgabe iſt nun, das natürliche e in voller Reinheit wieder herzuſtellen, da die großen Terzen in der wohltemperierten Stimmung beträchtlich erweitert ſind und beinahe der pythagoräiſchen Terz gleichen.

Am offenſichtlichſten iſt die überwiegende Größe der temperierten Terz e in der I. Oktave, mit deren Umſtimmung wir auch beginnen. Wenn wir das natürliche e^1 zuſammen mit den beiden angrenzenden c (c^1 und c^2) zum Erklingen bringen, ſo erhalten wir den c-Dur-Akkord in abſoluter Ruhe und Feierlichkeit, wobei ſein Grundton in der großen Oktave und die beiden Quinten g^1 und g^2 klar vernehmbar ſind. Halten wir jedoch die mathematiſche Genauigkeit der Stimmung nicht völlig ein, ſo verändert ſich ſofort der Charakter des Zuſammenklangs, indem alles zu vibrieren anfängt, das zu Grunde liegende c nur mehr ſchwach vorhanden iſt und mit rythmiſchen Stößen hervortritt, g völlig verſchwindet und das Geſamtklanggebilde leer und unruhig wird. Wenn wir alle dieſe Anzeichen beachten, ſo iſt es für ein ſcharfes Gehör eine leichte Aufgabe, die Grenze für die Erniedrigung des temperierten e^1 zu fixieren, und wir haben weiterhin nur nötig e durch alle Oktaven hindurch bis zu völliger Reinheit des Verhältniſſes 1 : 2 herabzuſtimmen.

Die temperierte Quinte iſt bei gut geſtimmten Inſtrumenten meiſt kaum merklich zu tief, und wir erzielen ihre reine Klanghöhe, indem wir ſie im Zuſammenklang mit den Dreiklangtönen (c^1 e^1) oder mit c^2 erhöhen. (Im zweiten Falle hören wir in dem Moment, da die völlige Reinheit der Stimmung erreicht iſt, deutlich und klar den Kombinationston c erklingen [in der kleinen Oktave]).

Bei der Umſtimmung von g durch alle Oktaven hindurch empfiehlt es ſich mit Benutzung des rechten Pedals Arpeggien zu ſpielen; dabei künden ſich ſofort mögliche Ungenauigkeiten in der Stimmung durch ſtarke Schwebungen der nicht ganz ſauber ſtimmenden oder ſchon wieder heruntergegangenen Saiten an. Nur dürfen wir dabei nicht vergeſſen, daß Schwebungen auch durch Obertöne hervorgerufen werden, und müſſen deshalb die Urſache nicht ausſchließlich in der Tonhöhe der betreffenden Saite ſuchen, ſondern auch durch Nachprüfen der tieferen Oktave, Duo- und Septdezime.

Wenn wir endlich für den ganzen Umfang der Klaviatur abſolute Ruhe des Klanges erreicht haben, ſo vergleichen wir den umgeſtimmten c-Durdreiklang mit Arpeggien auf den Tönen as, f,

*) Wir müssen jedoch den Leser warnen, die Umstimmung an Flügeln mit doppelten, um Wirbel gewundenen Saiten vorzunehmen, da diese sich überaus leicht verstimmen und bei der Umstimmung fortwährend reißen. Sehr ist das Harmonium zu empfehlen, an dem sogar mehrere Stimmungen in verschiedenen Registern möglich sind und dessen Ton außerdem viel beständiger, und bei ungenauer Fixierung empfindsamer ist. Hier haben wir zur Erhöhung des Tones die Zunge an dem vibrierenden Ende, und zur Erniedrigung an der Basis abzufeilen. Da das Klavier leichter und schneller umzustimmen ist, empfiehlt es sich, das Harmonium nur im Falle systematischer und anhaltender Studien der neuen Klangreihen vorzuziehen.

cis, d, fis, b und h, und es erſcheint faſt unbegreiflich, wie unſer Ohr Jahre lang dieſe falſchen Stimmungen hinnehmen konnte . . . . . Die Falſchheit der Dreiklänge auf den Tönen es, e, g und a iſt jedoch ſchon nicht erweislich, da wir deren Beſtandteile zum Teil mit dem c-Durdreiklang umgeſtimmt haben.

Nunmehr gehen wir an die Wiederherſtellung des reinen f-Durdreiklanges; hierbei nehmen wir die Umſtimmung in umgekehrter Reihenfolge vor: anfänglich ſtellen wir die Quinte von c^2 abwärts feſt (indem wir das temperierte Intervall erniedrigen!) und ſuchen von dem ſo erhaltenen f^1 dann die große Terz nach oben auf.

Nachdem wir dieſe Operation nach der obigen Schablone ausgeführt haben, müſſen wir jedoch die hierbei entſtandene Quart-Quinten-Reihe e — a — e einer Prüfung unterziehen, und zwar indem wir den a-Molldreiklang in Arpeggien ſpielen und zugleich durch alle Oktaven hindurch den Wohlklang des Nonenakkords mit ausgelaſſener Septime prüfen:

f — a — c — g.

Als ſicheres und beſtändiges Anzeichen der erreichten Reinheit in der Stimmung wird ſelbſtverſtändlich die völlige Ruhe und Feierlichkeit des Zuſammenklanges dienen, in ſcharfem Kontraſte zu den analogen Harmonien, die aus noch nicht umgeſtimmten Tönen zuſammengeſetzt ſind.

An dieſer Stelle wenden wir uns vorübergehend von unſrer eigentlichen Aufgabe ab. Nachdem wir auch die Quinten g — d und e — h von der Temperierung befreit haben (indem wir d erhöhen und h erniedrigen), haben wir volles natürliches c-Dur vor uns. Wie groß nun auch die Verſuchung ſein mag, wenigſtens einmal im Leben ein unverfälſchtes „Dur" zu hören, müſſen wir uns jedoch (dem vorgeſetzten Plan unſerer Arbeit zu Liebe) begnügen, d und h nur durch 2 oder 3 Oktaven hindurch umzuſtimmen, da wir dieſe Töne ſo wie ſo bald von neuem verändern müſſen.

Nachdem wir uns genügend der idealen Aufeinanderfolge der Dreiklänge auf beiden Dominanten und Medianten erfreut haben, machen wir nebenbei einige intereſſante Einblicke in die Unvollkommenheit der klaſſiſchen Tonreihe, indem wir in einer Sequenz oder Kadenz die II. Stufe berühren; ſogleich fühlen wir die unerträgliche Falſchheit des auf ihr errichteten Dreiklangs, in welchem die Terz d — f und beſonders die Quint d — a unerträglich ſind. Dieſer ganze Dreiklang fordert unabweislich ſeine Umſtimmung, während gleichzeitig die Veränderung irgend eines ſeiner Töne (z. B. die Erniedrigung des d um das ſyntoniſche Komma 80 : 81, oder die Erhöhungen des f und a um die gleiche Größe) uns um eine der Dominanten berauben würde! Unzweifelhaft ſtehen wir hier vor einem wichtigen Probleme, deſſen Löſung eine Menge von Spezialſtudien der in der Epoche vor Bach in den Kirchentönen geſchriebenen a-capella Chorwerke erfordert, ſowie Unterſuchungen der Volksgeſänge und eine Durchſicht der Schriften aller bedeutender Theoretiker über Harmonielehre und Kontrapunkt.

Es handelt ſich darum, daß der Dreiklang auf der II. Stufe in Dur einfach falſch iſt; trotzdem wurde er in der der Temperierung vorangehenden Epoche gebraucht, d. h. zu der Zeit, als ſeine Falſchheit offenſichtlich und jede Verwechslung mit dem kleinen Dreiklang auf der III. oder VI. Stufe unmöglich war. Ferner finden wir ihn im Volksgeſange, der ſeit Jahrhunderten von der Temperierung unberührt blieb. (So z. B. in der charakteriſtiſchen Wendung des Koſakenliedes: (Beiſpiel I).

Daraus folgt: daß entweder in all dieſen Fällen der Ton d erniedrigt wurde — das hätte dann der Modulation nach a-Moll oder f-Dur entſprochen (oder — in der Epoche des ſtrengen Stils — der Mutation in die entſprechenden Kirchentöne) — ; oder aber, daß die beiden anderen Töne des Akkordes (in welchen Fällen jedoch?) erhöht wurden, daß fernerhin der Dreiklang als für die Tonreihe charakteriſtiſche Diſſonanz gebraucht wurde; oder aber, daß man endlich a bis zur reinen Quinte des d erhöhte, und f gleichzeitig bis zur natürlichen Septime von der Dominant aus erniedrigte, und ſo den Dreiklang als oberen Teil des natürlichen Noneakkordes der Verhältniszahlen 4 . 5 . 6 . 7 . 9 auffaßte, als welcher er in der Kadenz nun nicht mehr die Stelle des Subdominants-, ſondern des Dominantakkordes einnahm. In allen Fällen muß die Stimmführung

in Hinficht auf die Verwandtfchaft der aufeinander folgenden Töne in jeder einzelnen Stimme geprüft werden; zum Schluß wäre noch fehr wertvoll, die theoretifchen Vorfchriften aller Verfaffer von Lehrbüchern des Harmoniegebrauchs und Kontrapunkts über die Anwendung diefer Harmonie zu klaffifizieren. Dabei eröffnen fich weitgehendfte Ausfichten: vielleicht gelingt es, das wirkliche Wefen der Kirchentöne aufzudecken, entgegen der Behauptung, daß die Tonika auf jede beliebige Stufe der Tonreihe übertragen werden konnte; zweifellos wird es möglich fein alle Fälle feftzuftellen, wenn Komponiften oder Theoretiker diefen Dreiklang mechanifch = falfch betrachteten und gebrauchten, ohne feine wirkliche Bedeutung und feinen tatfächlichen Klang zu beachten — fo fehe ich z. B. voraus, wie fehr der Ruf des großen Werkes C. J. Tanejews „Der verfetzbare Kontrapunkt" leiden wird, wenn fich bei jener Unterfuchung ergibt, daß die mechanifchen Anwendungen der Imitation zu falfchen Terzen und Quinten führen . . . . denn der Hinweis auf die Temperierung ift in diefem Falle ohne alle Bedeutung, da Tanejews Unterfuchungen den „Strengen Stil" betreffen, der Temperierung weder kennt noch zuläßt . . . . .

Kehren wir jedoch zu unferer Aufgabe zurück. Nachdem wir unfer Ohr an dem idealen c-Dur erquickt und uns von dem Fiktiven in der II. Stufe überzeugt haben, die fich in der Praxis felbft aufhebt und die Harmonie über die Grenzen der Tonreihe hinausführt, wollen wir die übriggebliebenen Taften für andere Ziele verwenden.

Die neue Tonreihe, zu der wir hinftreben, ift eine einfachfte Vereinigung von Tönen, welche in einfachften mathematifchen Verhältniffen zu einander ftehen; entfprechend den 12 Taften des Inftruments ift fie auf die ihnen entfprechende Anzahl befchränkt, und führt vorläufig nur eine neue Verhältniszahl ein — 7 : 1, mit der wir die Grenzen des klaffifchen Dur-Moll überfchreiben. Wenn wir nämlich 2 Paar natürlicher Septimenakkorde errichten, die gegenfeitig zu einander in Dominantverwandtfchaft ftehen, fo füllen wir damit alle 12 Taften aus.

Der Septakkord der Verhältniszahlen

$$4 : 5 : 6 : 7$$

gibt, auf c errichtet, folgende Töne:

c : e : g : β (griechisch)

Seine Umkehrung gibt, auf demfelben Ton c errichtet, die Töne:

(griechisch) Δ : f : as : c

der Verhältniszahlen

$$4/7 : 2/3 : 4/5 : 1.$$

Wenn wir die entfprechende Tonreihe auf f errichten, fo erhalten wir:

(griechisch) γ : b : des : f : a : c : ε (griechisch)

$4/7$ $2/3$ $4/5$ 1 $5/4$ $3/2$ $7/4$

Die Zufammenftellung diefer Reihe mit der auf c errichteten ergibt:

Δ : f : as : c : e : g : β

γ : b : des : f : a : c : ε

Da 2 der 14 Töne (f, c) zweimal vorkommen, fo bleiben uns genau 12 Töne zur Verteilung auf die Taften.

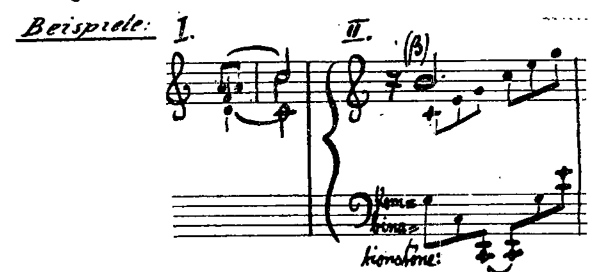
Nachdem wir in der oben gezeigten Art as von c aus (erniedrigend) gefunden haben, des von as aus und b von f (indem wir für b die Tafte h benutzen), beginnen wir mit der Fixierung der natürlichen Septimen β, ε, Δ und γ.

Für die natürliche Septime von c aufwärts (β) benutzen wir die Tafte b, indem wir ihre Tonhöhe beträchtlich erniedrigen, bis ihr Klang gemeinfam mit den Tönen c—e—g im Septakkord c—e—g—β zu einem Zufammenklang von abfoluter Konfonanz verfchmilzt, deffen Klänge — paarweife genommen zufammen mit der natürlichen Septime — fich in der Tiefe durch Kombinationstöne ergänzen, die mit den Akkordtönen zufammenfallen. (Beifpiel II.)

Dementfprechend ftimmen wir den Ton der Tafte es zu ε um und prüfen die Reinheit der Stimmung an dem Zufammenklang mit β, der einer reinen Quinte (refp. Quart) entfpricht.

Die Töne Δ und γ nehmen wir von c und f abwärts als deren natürliche Septimen: dabei

müſſen wir die Töne der Taſten d und ges beträchtlich erhöhen, ſo daß die auf der Taſte ges errichtete natürliche Septime um das kleine Intervall 63 : 64 höher als g wird. Dieſes kleine Intervall entſteht auch zwiſchen b und β, ſo daß die ♭ γ β, gleichzeitig angegeben, dem kleinen Dreiklang aus der oberen Hälfte des natürlichen Nonakkordes der Verhältniszahlen 6 : 7 : 9 entſprechen. Den gleichen Dreiklang ergeben die Töne c — ε — g. Dabei füllen Kombinationstöne den Dreiklang zum vollen Nonakkord aus, und werden ſo gleicherzeit zum Kriterium für die Reinheit der Stimmung.



❖

Der Operndirektor Mahler

von Fritz Stiedry.

Das Geſchick habe ihn zum Herrn eines Schloſſes gemacht. Von ſchönſtem Grundriß und Aufbau. Doch die Einrichtung — trotz vielen Zierats, nicht weniger Koſtbarkeiten — voll Staubes und veralteten Plunders. Sein Ziel ſei, die Zimmer nach ſeinem Sinn und Geſchmack wohnlich zu geſtalten. Viel Arbeit. Neue Türen Fenſter Tapeten Möbel. Manches ſei ſchon gelungen, einige Räume fertig. Noch mehr bleibe zu tun. Doch er hoffe auf Erfolg. Sei es einſt ſo weit und er zufrieden, dann wolle er ſeine Freunde zu Gaſte laden. Für ein ganzes Jahr. Ihr Behagen ihre frohe Zuſtimmung ſolle dem Hauſe, das nun in jedem Winkel Form und Gepräge von ihm gewonnen, die endliche Weihe geben. So (ungefähr) pflegte er zu ſagen. Unbildlich geſprochen: Er wollte ſeine Direktionstätigkeit durch ein Feſtſpieljahr krönend abſchließen. Ein Feſtſpiel von rieſenhaften Dimenſionen, beſtehend aus der „kompromißloſen" (ſein Leitwort) Vorführung der geſamten — wertvollen — Opernliteratur. Der Plan war mehr als gigantiſch. Er wollte das Unmögliche. Wer die Opernbühne kennt, weiß: das zentrale Erlebnis, die eine Erſtaufführung iſt einmalig und unwiederholbar. „Den Ring aufführen; in einem proviſoriſchen Bretterhaus; dann die Partitur verbrennen!" Man kennt den Ausruf Wagners. Daraus entſtand Bayreuth. Seine Idee lautet: Einmaligkeit (was immer wieder vergeſſen wird). Mahler wollte dieſe Einmaligkeit überwinden perpetuieren monumentaliſieren. Den Bayreuther Gedanken auf das Repertoirtheater übertragen. Ein titaniſches Unternehmen, Unterfangen. Es hieß Belaſtung mit Siſyphus-

arbeit; ewiges Neu Anfangen; rastloses von Vorne Beginnen: welche Qualen! In der Tat hat Mahler in den zehn Jahren seiner Direktionsführung den Figaro vier bis fünf Mal, Zauberflöte und Don Juan drei bis vier Mal, Cosi fan tutte zwei Mal „neu einstudiert" und mit solcher Intensität probiert, als ob diese Partituren den Beteiligten völlig unbekannt, noch naß wären von der Tinte des Autors. Und ähnlich im Falle des Fidelio und den Werken Wagners. Er war viel zu bewußter Intellekt, um die in der Materie liegenden Hemmungen nicht klar zu durchschauen. Daß er dennoch, trotzig, das Unerreichbare zu zwingen nicht nur entschlossen, sondern überzeugt war, entspricht durchaus jener faustischen Grenzen verachtenden Grundtendenz seines Charakters, die auch seinem schöpferischen Werke als erschütternder Konfession tragischen Ringens heute so ungemeine Anziehungskraft verleiht. — Mahler hat die Arbeit unterschätzt. Sie hat sich an ihm gerächt. Ihn eigentlich getötet. Nach fünf Jahren unsäglicher Mühe resignierte er, sehr müde und zermürbt. Wohl war er ein Jahrzehnt Operndirektor. Doch die erste Hälfte seines Wirkens ist sehr wesentlich unterschieden von jener zweiten, der die Ausführung des ihn erfüllenden Festspielgedankens das Gepräge gab. Man tut demnach bei rückschauender Betrachtung gut, diese zwei Perioden deutlich zu scheiden. Nicht aus historischem oder biographischem Interesse; vielmehr um des Beispiels willen, das sie geben: als Vertreter der zwei einzig möglichen Typen, in denen künstlerische Leitung erster Operntheater wirksam werden kann. Zu ausführlicher Erröterung ist hier nicht Ort noch Raum. Doch was die beiden Perioden trennte sowie was ihnen gemeinsam war, erscheint kurzer Beleuchtung wert. Im übrigen ist gerade diese Partie des Mahlerbuches von Richard Specht ganz ausgezeichnet. Sie sei nachdrücklich empfohlen. —

In den ersten fünf Jahren hatte Mahler weder „Programm" noch „Stil". Es kam ihm vor allem auf großes Reinemachen an, auf gründliche Säuberung und Durchlüftung, kurz Hebung des allgemeinen Niveaus: dies war die Aufgabe des Dirigenten. Es galt aber auch die Bildung und Erziehung einer geschlossenen künstlerischen Gemeinschaft („Ensembles"), fähig jener großen Aufgabe, die der zweiten Periode vorbehalten war: die Aufgabe des Direktors. Er ging mit fanatischem Eifer ans Werk, dirigierte ungemein häufig, mehrmals in der Woche, dirigierte alles: Wagner und Mozart, Fidelio und Freischütz, Lortzing (darunter die reizvolle „Opernprobe"), Smetana (Dalibor, verkaufte Braut), Charpentiers Luise, Leoncavallos (!) Bohème; Dämon, Eugen Onegin, Bärenhäuter, Hoffmanns Erzählungen usw. Sogar „Repertoiropern" wie Aida oder Carmen übernahm er ohne viel Federlesens. Die in der Hauptsache rein musikalischen Neustudierungen folgten einander in verhältnismäßig geringen Zeitabständen. Er strebte in ihnen weniger Ausfeilung im Kleinsten an als lebendige Empfindung im Ganzen und Ausschaltung der üblichen Theaterroutine. Mit ein paar schlagenden Retouchen, erzielt in kurzen (doch sorgfältigen) Proben, kamen Aufführungen zustande, deren faszinierender Wirkung sich niemand entziehen konnte. Einheit der Musizierenden und Empfangenden war nach wenigen Takten erreicht. Er ging sowohl in Tempo wie Rhythmus und Dynamik oft an die Grenzen des Möglichen, ja suchte diese Grenzen auf und liebte leidenschaftlich ihre Kontrastierung. Dem Vorwurf seiner Widersacher, „das gesunde forte sei ihm fremd", konnte man mitunter Berechtigung nicht absprechen. Im allgemeinen aber war der Dirigentenerfolg unbestritten, ja triumphal. Seine Ekstasen hypnotisierten. Wien lebte in einem Mahler-Rausch. Über die — höchst individuelle — Art seines Taktierens habe ich an anderer Stelle gesprochen (Almanach des Dr. Weißmann). Wiederholung erübrigt sich. Die Böhlerschen Schattenrisse geben annäherndes Bild. Anders als zum Dirigenten stellte sich Wien zum Operndirektor. Hier begegnete er um so heftigerem Widerstand. Seine Sorge (wie jedes Operndirektors immer und überall) mußte auf das Nächste gerichtet sein: eben jene Bildung eines Ensembles. Das bedeutet und bedeutete: Erziehung zu Sache und Werk, zu Ehrfurcht vor dem Buchstaben der Partitur. Das

bedeutet: es gibt keine „Rollen“, weder kleine noch große, sondern nur zu verkörpernde Gestalten. Mahler besetzte um eines bedeutsamen Taktes willen äußerlich unscheinbare Partien mit ersten Kräften; für die Walküren, Meister (Meistersinger) waren die schönsten Stimmen gerade recht; gar in den Werken Mozarts sangen nur die Besten der Besten. Dies scheinen dem Laien Binsenweisheiten. Sind sie schon überall schwer durchzusetzen (die Presse nimmt überall für die „Lieblinge“ Partei), so nirgends schwerer als in Wien, wo Personenvergötterung und Stöbern der Reporter in den Dessous der „Bühnengrößen“ seit jeher im Schwange steht. Es gab zunächst schwere interne Kämpfe. Sie wuchsen durch das Bündnis beleidigter Sänger mit Journalisten (der üblen Art) zu „Affären“. Skandal auf Skandal. Die Melodie ist auch anderwärts bekannt; in Wien erklang sie in schärfster Tonart. Die Renard ging, nach ihr van Dyk, Bertram, die Walker. Reichmann starb von Mahler bekanntlich gemordet. Winkelmann von dem Hallunken zu Tode geärgert. Die Angriffe, immer heftiger und maßloser, landeten schließlich bei schmutzigster Gemeinheit. Mahler blieb steinern unbeirrt. Niemand bedauerte mehr als er den Verlust so genialer Persönlichkeiten wie der Renard oder des fabelhaften Bertram. Aber es mußte sein. Man schrie Zeter und Mordio über das Ausscheiden dieser „unersetzlichen“ Mitglieder, man bedauerte sie als schuldlose Opfer eines sadistischen Autokratismus; man weissagte den baldigen Niedergang des „altehrwürdigen Kunstinstitutes“. Mahler suchte. Suchte nicht ein oder zwei, sondern volle fünf Jahre. Und fand die Frauen Mildenburg, Kurz, Gutheil, Förster-Lauterer, die Männer Slezak, Schmedes, Demuth, Weidemann, Mayr, Hesch und viele andere, den Genannten ebenbürtig, nicht an Qualität der Kehle, doch an seelischem Künstlertum — ein glänzendes Ensemble, mit dem der Nachweis der Ersetzlichkeit selbst der van Dyks und Bertrams leicht gelang, ein Ensemble (nach mehr oder wenig gründlicher Ausbildung) reif für die große Aufgabe der zweiten Direktionsepoche.

Wie die erste war auch jene zweite durchaus typisch. Naturgemäß in anderem Sinne. Perioden der Vorbereitung und Sammlung ähneln einander wesentlich. Die folgenden, der Reife, müssen nach den führenden Gedanken verschiedenen Charakter tragen. Mahlers Festspielidee wird stets vorbildlich bleiben weniger als Weg, wie als Beispiel eines Weges — und als Intensität. Andere Gedanken sind möglich, ja notwendig. Darüber später. — Das Gesicht des Operntheaters nahm nun völlig geändertes Aussehen an. Keineswegs allein infolge des Eintretens jenes neuen Zieles; identisch blieb ja noch immer das pulsierende Zentrum. Es lag aber an dem: auch dies Herz war tief innerlich geändert. Ich habe Mahler erst in der letzten Zeit seines Lebens und flüchtig kennen gelernt. Die ihm nahe standen, werden wissen und bestätigen, woran für mich kein Zweifel ist, daß er ungefähr am Schlusse der ersten Direktionsperiode, also um das Jahr 1901, eine grundlegende psychische Wandlung, ja eine Art seelischen Umsturzes erlebt haben müsse. Das Künstlerische redet zu deutliche Sprache: sowohl beim Komponisten wie beim Dirigenten. Man vergleiche die erste mit den letzten Symphonien: im Allegro des ersten Satzes der V-ten kündigt sich an, was später in der sechsten, siebenten, achten zum Durchbruch gelangen sollte: rasend-bohrende, der eigenen Qual nie sich ersättigende Fragen um Ewigkeit, Jenseits, Menschenbestimmung; als Reaktion Allegretti (anders als die früheren) von absonderlicher Nacht- und Gespensterfärbung und, sehr charakteristisch, Fehlen der . . . . Adagios, die erst in den allerletzten Jahren als wehmütigste Abschiedsstücke wieder auftauchen (Lied von der Erde, IX. Symphonie). Auch hier erscheint die V-te als Übergang. Ihr „Adagietto“, für Streicher und Harfe, ist reichlich schwach und farblos geraten. (Das andante moderato der VIten hat bereits schlendernd-fließenden Charakter.) Es lag — in tiefem Zusammenhang mit schweren seelischen Krisen — eine Verschiebung dessen vor, was ich Grundtempo nenne. Jedem Musiker (es gibt nur produktive, so weit sie Künstler sind) eignet solches zentrale

Zeitmaß. Die Größe um diesen Mittelpunkt ist mir immer als zuverlässigstes Maß der musikalischen Begabung erschienen, d. i. der Tempo-Reichtum. Bei manchem Musiker tritt im Laufe des Lebens ein Wechsel ein. So gelangte Mozart von einem flüssigen Allegro zu einem zwischen dem Lento und Allegretto liegenden Zeitmaße, Beethoven vom Allegro zum Adagio. Diese Verschiebungen haben stets tiefe Ursache (worüber gesonderte Betrachtung Nutzen brächte). Wagners Grundtempo blieb immer das nämliche: das Adagio; Straußens: das alla-breve-Allegro. Das Prestissimo — es sei den Stümpern verraten — ist nichts als eine Nuance des Adagio; oder umgekehrt, wenn man will. Mahlers Grundgefühl wanderte von einem dem Adagio nahen Zentrum zu merkwürdig stark zurückgehaltenem Allegretto — eine Wandlung, die seinem damaligen Musizieren durchaus den Stempel gab. Mehr noch als am Komponisten ward dies am Dirigenten augen- und sinnfällig. Wagner, früher von ihm zur allereindringlichsten Wirkung gebracht, bekam sonderbar fremde Züge. Den Meistersingern wurde, völlig gegen das Werk, das man wohl am besten musizierselig und überschwenglich dirigiert, eine Holzschnitt-Allegretto-Maske aufgezwungen. Artistisch zwar sehr reizvoll, aber nicht recht behaglich, (wenn auch sympathischer als die gewisse Version: „Meistersinger als Lustspiel", unter der Devise: möglichst geschwind). Der Ring erhielt etwas merkwürdig Gehetztes; der Tristan, immer noch von unerhörter Wirkung, etwas unsagbar Gequältes Quälendes Nicht Befreiendes. Die manuelle Form seines Dirigierens veränderte sich in derselben Richtung. Zum Starren. Er zog sich, vielleicht schamhaft, in sich selbst zurück. Höchste Suggestion ging von einem in marmorner Ruhe verharrenden Körper aus. Unvergeßlicher Anblick. Doch war diese Ruhe die eines Vulkans. Aus rätselhaftem Grunde konnte man immer gewärtig sein, sie in Flammen ausbrechen zu sehen. Und es geschah gelegentlich, sehr selten. Sofort aber trat wieder alte Bewegungslosigkeit ein. — — So fügt sich aus dem Gesichte des Komponisten und Dirigenten Mahler ein ergreifendes Bild seines damaligen seelischen Zustandes: Schweifender Drang zu pantheistischer Mystik war hier vereint mit niederdrückendem Vergänglichkeitsgefühl; Ewigkeitstrunkenheit mit herber Selbstzügelung; vehementes Bedürfnis zu herrschen mit franziskanischem Bruderüberschwang; tiefer Glauben an sich und seine Berufung mit Bewußtsein der Unzulänglichkeit alles Menschlichen; faustisches über sich hinaus Wollen, dionysisches Außer sich Geraten mit asketischer Scham; Schwung, der alles wagte, mit plötzlich an der Wurzel des Ich nagender Unsicherheit; zärtliche Gabe an Menschen und Dinge gepaart mit furchtbarem Einsamkeitsgefühl; Güte mit Rücksichtslosigkeit; Zutrauen mit verletzendstem Mißtrauen. Über all Diesem eine unendliche Sehnsucht, jenen Gebrochenheiten und Widersprüchen zu entrinnen. Wünsche Kämpfe Aufgeregtheiten hinter sich zu lassen. Eine Brücke zu finden. Auf grüner Wiese liegen, mit den Augen zum Himmel, lauschen dem Wogen des Grases, dem Bienengesumm, Vogelgesang, dem wehenden Klang ferner Trompeten und Glocken; zuschauen den Tieren, Steinen Bäumen. Oder in nächtlichem Walde spazieren, wie als Kind seinem Spuk sich überlassen; still heimwärts kehren, am Nachtwächterhorn vorbei, an gedämpfter Wirtshausmusik .... Nicht denken; vergessen. Vergessen und sich freuen. Die Sehnsucht ging ihm nicht in Erfüllung. Die Flucht gelang selten. Er mußte sich mit sehnenden Phantasiebildern der Naturerlebnisse bescheiden, gelangte selten ans Ziel der Erlebnisse selbst. Solche Veranlagung (Sehnsucht nach Gipfeln der Genialität) kennt man bei Dichtern wie Lenz oder Kleist, bei Malern: van Gogh. Kaum bei Musikern. Musik scheint Einheit vorauszusetzen, Mozart war merkwürdig genug, keineswegs jene Erfüllung eines spielerischen zierlichlieblichen Rokokozeitalters, wie ihn hundert und mehr Jahre zu sehen gewohnt waren, ein Naturell voller Untiefen und Klüfte, doch er fand die Brücke; und welche Brücke! Desgleichen der Gottsucher Beethoven; er erreichte höchste Harmonie in den späten Quartetten. Mahler blieb diese letzte Erlösung versagt. Tragik

schreit aus seinem Werke. Andere Bezeichnung scheint hinfällig. Es ist allerpersönlichste Wirkung, sonst nur ausgehend von tiefer Bekenntnisdichtung, im Munde etwa eines rasenden Deklamators. — Nun möge man ermessen, was es bedeuten mußte, wenn ein Künstler solcher Art, nach den angedeuteten seelischen Krisen, nachdem er als Operndirektor jenen faustischen Festspielgedanken zur Verwirklichung bestimmt, für die Aufführungen des Riesen-Zyklus nur ein Motto gelten ließ: absolute Vollendung. Es gab Proben von nie erlebter Intensität und Extensität; Verbrauch an Nervenkraft, den die Wenigsten der Beteiligten gewachsen waren; monatelanges Feilen, Bessern, wieder anders Versuchen, neu Beginnen, das die Besten verzweifeln ließ; es gab Zank Streit wilde Zusammenstöße Szenen Tränen Abschiedsgesuche . . . . Wien hallte wieder von den Erzählungen über den Satan Mahler. Seine Gemeinheiten waren Tagesgespräch. — Bis die Aufführung kam, die alle Gegner verstummen machte. — Freilich nach kurzer Zeit, oft nach wenigen Tagen, begann das teils qualvolle teils ekle Spiel von Vorne. Richtig ist und zuzugestehen: Der früher so häufig dirigiert hatte, erschien wochenlang nicht am Pulte der Hofoper. Vom Teufel der Vollendetheit gepackt, mußte ihm alles Improvisatorische verhaßt sein. Er leitete nur mehr seine Neueinstudierungen. Da er Bühne Solisten Orchester für die lange Zeit seiner Vorbereitungen mit Beschlag belegte, sanken die übrigen Vorstellungen auf höchst beklagenswerten Tiefstand — trotz schätzenswerter Qualität der anderen Kapellmeister, denen es sowohl an Möglichkeit wie Autorität gebrach, mit einem erschöpften Personal die ihnen zugewiesenen Werke angemessen zu probieren. Mahler war sich auch dieses Übels voll bewußt; sein Ideal, in der Woche nur drei bis vier Mal zu spielen, also dem unseligen Repertoirbetriebe zu entrinnen, ließ er nie aus den Augen. Aber was wußten die Wiener von seinem Ideal! Er wurde maßlos mißverstanden. Der enorme Erfolg der Neustudierungen konnte über den Schmutz in ihren Pausen nicht hinweghelfen. Er war schließlich der Erste, dessen Nervenkraft versagte. Des Treibens müde ging er, im Herbst 1907, nach Amerika. Er starb im Frühjahr 1911. Nicht an den Streptokokken, die ihn in New-York überfielen, sondern an den fünf Jahren fruchtlosen Kampfes gegen ein widerstrebendes Personal und eine widerstrebende Stadt. — — Nun, nachdem er nahezu ein Jahrzehnt tot ist, lebt allenthalben Erinnerung an jene unvergeßliche Aufführungen auf. Nun umweht ihn zugleich Glorie des Märtyrers und Heros . . . .

Mahler hatte sich in der ersten Periode seiner Direktionsaufführung hauptsächlich mit der musikalisch-deklamatorischen Durchbildung seines Personals befaßt, mit der darstellerischen nur insoferne, als es raschen Erfolg zu erzielen oder schlimmste Verirrungen zu verhüten galt. Szene und Dekoration war noch mehr in den Hintergrund getreten. Das wurde nun von Grund auf anders. Alles mußte sich der Idee des musikalischen Dramas unterordnen. Also Wagnerische Anschauungen. Mahler stand hier durchaus im geistigen Banne dieses Meisters. Das soll keine Herabsetzung sein. Im Gegenteil. Es sei festgestellt: Mahler war der Erste und Einzige, der Wagners Gesamtkunstwerk nicht etwa für eine oder mehrere Aufführungen, sondern als leitendes Stilprinzip aller seiner Neustudierungen mit bedingungsloser Konsequenz verwirklichte. — Von 1902—7 gelang es ihm (ich schreibe aus dem Gedächtnis) folgende „Zimmer nach seinem Geschmack einzurichten“: Figaro Zauberflöte Don Juan Cosi fan tutte Entführung Fidelio Euryanthe Iphigenie in Aulis Jüdin Hugenotten der Widerspänstigen Zähmung Fra Diavolo (wenn ich nicht irre) Falstaff Lohengrin Tristan Rheingold und Walküre. Die Vollendung der Ringinszenierung war ihm nicht mehr vergönnt. Mit „Novitäten“ sparte er (die heftigsten Angriffe blieben nicht aus). Als Bedeutendste sind mir in Erinnerung geblieben: Pique-Dame und die Rose vom Liebesgarten, zwei ausgezeichnete Aufführungen, zumal die erste von unheimlicher Suggestionskraft. Mahler, ein Freund Schönbergs und sein Förderer noch auf dem Sterbebette, blieb auch hier

unbeirrbar. Nach ihm war die Pflicht erster Opernbühnen vor Allem, das in irgend einem Sinne Bewährte möglichst gut vor die Augen zu stellen; für erst zu erprobende Begabung sei gerade in Deutschland durch eine Fülle guter Theater mehr als ausreichend gesorgt. — Diesen Standpunkt gab man vor nicht zu verstehen; man wurde plötzlich radikal. (In Wirklichkeit lag Verbindung der Zurückgewiesenen mit der Presse vor, auch diese Melodie kennt man anderwärts). — Die Liste der angeführten Opern macht zunächst etwas kunterbunten Eindruck, ist aber ein Zeugnis vorurteilsloser Unparteilichkeit. Was die Wiedergabe so verschiedenartiger Werke innerlich verband, war der musikdramatische Stil: die Hugenotten Euryanthe die bezähmte Widerspänstige wurden nach dem gleichen Grundsatz eben „dargestellt". So ergaben sich Tragödien oder Schauspiele oder Lustspiele mit Musik. Nur, daß auf der Bühne statt des gesprochenen das gesungene Wort erklang. Mahler wählte sich als szenischen Helfer Alfred Roller. Regie führte er selbst. Streng nach den Anschauungen der Wagnerschen Schriften. Mit dem Superlativismus seines Wesens ging er auch hier bis zur letzten Konsequenz. Solche Gefolgschaft — bei einem Manne wie Mahler — scheint verwunderlich. Ihr psychischer Grund lag jedoch weniger in blindem Jasagen zu den Ideen Wagners als in bedingungslos gemeinsamem Neinsagen dem Repertoireopernbetriebe gegenüber, an dessen scheußlicher Kunstwidrigkeit sich seit 200 Jahren nichts geändert hat (siehe die traurig-amusante Satire des Marcello, erschienen 1720, neu gedruckt bei Müller) .... Im übrigen ist zu sagen: Die Schriften Wagners enthalten eine Konzeption von fortreißendem inneren Schwung. Sie sind in ihren pädagogischen Teilen heute ebenso aktuell wie am Tage ihres Erscheinens, in den kunsttheoretischen oder -philosophischen Essays von genialer Hellsicht dort, wo sie von Improvisation, Einmaligkeit usw. ... handeln, von ebenso genialem Fehlblick in der Lehre vom Gesamtkunstwerk. — Wie überall hat sich nicht das Neue Wahre Richtige Beherzigenswerte seiner Lehren durchzusetzen vermocht, sondern das Blendende Irrtümliche in gewissem Sinne — Banale. Es bleibt ein grundlegender Irrtum Wagners: daß die Wurzel des Sängers und Schauspielers identisch sei; im Gegenteil, die beiden sind wurzelhaft verschieden; daß Dichtkunst für Musik (das musikalische Drama) Gipfel der Dichtkunst bedeute; hier erscheint Ende mit Anfang verwechselt (Nietzsche) u. s. f. .... Wie dem immer sei: diese Aufsätze stehen auf so hoher Stufe, daß man die Dummköpfe, welche Wagner über die Achsel zu behandeln wagen, nur bedauern oder verachten kann. Trauriger ist, daß auch die Mehrheit der Kulturmenschen noch keineswegs würdigen Abstand zu diesem genialsten Kunstschriftsteller gewonnen hat. Unkenntnis kann nicht weiter verbreitet sein. Besonders Direktoren Regisseuren Kapellmeistern und ... Kritikern sei aufmerksamste Lektüre dieser Schriften empfohlen. Mahler kannte sie jedenfalls in- und auswendig. Und es bleibt sein Verdienst, durch Sinnfälligmachung ihre — Irrtümlichkeit für alle Zukunft klar erwiesen zu haben.

Den Mittelpunkt seiner Bemühungen bildete Mozart. Ihm stand er durch gemeinsames Grundtempo am nächsten. Auf der Bühne gab es Musikdramatik: ein Schauspiel Figaro, ein Lustspiel cosi fan tutte, ein Singspiel Zauberflöte, ein Drama Don Juan. Im Musikalischen war das Letzte an Durcharbeitung erreicht. Er empfand Mozart durchaus subjektiv und wandte sich mit vollem Bewußtsein von den üblichen Rokokotempi ab*). Die Zauberflöte gelang ihm seelisch am schönsten. Weniger gefiel mir Don Juan. Er schien mir etwas gespreizt, gewaltsam zu etwas gezwungen, was nicht im Werke liegt. Technisch am höchsten, als Vorstellung, stand der immer wieder probierte Figaro. Von dessen Aufführungen gebührte die Palme jenen zwei oder drei, welche im Sommer 1906 zu Salzburg stattfanden. Sie bedeuten den unbedingten Gipfel der Mahlerschen

*) Siehe meinen Aufsatz: „Mozarts Maske" erschienen in der Zeitschrift „Rampenlicht" (Jänner 1920)

Direktor- und Dirigententätigkeit. — Damals wurde von Lili Lehmann ein „Mozart-Fest“ veranstaltet. Neben allerlei Konzertgenüssen waren im kleinen Salzburger Theater zu hören: Don Juan, Regie Lili Lehmann, und der Figaro unter Mahler. Orchester: die Wiener Philharmoniker. Der Don Juan italienisch. Frau Lili tragierte die Donna Anna ungemein pompös, der berühmte Audrade sang die Titelpartie sehr rasch. Die Farrar sah als Zerline entzückend aus und ein Leporello aus Italien machte Furore. Am Dirigentenpulte: ein Herr Regnaldo Hahn aus Paris, Protektionskind der Frau Regisseuse, mit viel Pomade im Haar und wenig Rhythmus, im übrigen auch sehr für Geschwindigkeit. Daneben Mahler mit seinem Wiener Ensemble — ohne Zelebritäten; einfach und bescheiden. Welcher Unterschied! Hier stand die alte, verzopfte (noch heute in Deutschland nahezu überall gebräuchliche) Art Mozart zu musizieren dem neuen Empfinden zum Greifen nahe gegenüber. — Es war äußerst lehrreich. —

Neben die Mozartaufführungen trat ebenbürtig Iphigenie in Aulis und Fidelio. Auch Falstaff war sehr eindruckstark. Auf Einzelnes kann nicht eingegangen werden. Es bleibt höchst beklagenswert, daß eine ausführliche Geschichte der Mahlerschen Inszenierungen bisher fehlt. Je größer der Abstand, der uns von ihnen trennt, desto blasser muß das Werk ausfallen. Nunmehr ist höchste Zeit. Immerhin: die Tatsache von Mahlers Opernleitung wird aus der Kunstgeschichte ebensowenig schwinden wie etwa die ersten Bayreuther Jahre unter Richard Wagner. Ihr großer Wert liegt in dem Beispiel eines konsequent durchgeführten Gedankens. Gleichviel ob dieser Gedanke richtig oder unrichtig, ob er die Probe der Zeit bestanden hat oder nicht. Wagners primäre Begabung war die musikalische (Verzeihung, lieber verehrter Doktor Hans Pfitzner). Seine Werke stehen in derselben Reihe wie die der übrigen Meister der Opernliteratur; nicht außerhalb. Singende Götter Schuster Prinzessinnen Jungfern sind freilich „unmöglich“ (Bie). Es gibt nur einen Rückweg aus der Sackgasse: Freiwerden von Wagnerschen Anschauungen. Neue Gedanken müssen herrschen. Es scheint mir nur Einen zu geben, der Verwirklichung wert: Die Oper ist ein Weltbild, geschaffen von singenden und musizierenden Menschen, geschaffen nach eigenem Gesetz. Das Bild mag sich häufig mit dem der Wirklichkeit berühren — auch diese ist nur ein Symbol eines noch Tieferen —, demnach hie und da dem Drama ähneln: Im Allgemeinen sind es getrennte Wege. Der Sänger wird Schöpfer der Musik und Dekoration. Die Bühne frei aller Gegenständigkeit; schmiegsam, wandlungsfähig; vom Regisseur in Farbe Dynamik Rhythmus dirigierbar und auf den Sänger individuell einzustellen .... Dazu bedarf es der Erziehung und Vorbildung des Sängers wie des Regisseurs. — Hier zeigen sich Zukunftsaufgaben. — Der Operndirektor wird, gleich Mahler, viele Jahre der Vorbereitung brauchen. Gleich ihm Perioden der Erfüllung erleben. — Wird am Ende auch er resigniert den Kampf aufgeben? — — — —

Mahlers Ekſtaſe ein Vermächtnis

Von Edgar Byk.

Guſtav Mahler war Ekſtatiker. Nicht Ekſtatiker des Glaubens allein, des Gefühls ſeiner Seele, ſondern Ekſtatiker der Welt, des Univerſums in Gottes Allumfangen eingeſchloſſen. Ekſtatiker der Totalität. Mahler umfaßt die Welt, drückt ſie an ſich und, drückt ſie muſikaliſch aus. Nicht ſein Ich allein iſt ihm Erlebnis und Problem, ſondern ſein Ich — und — die — Welt. So iſt er Naturaliſt, Impreſſioniſt und Expreſſioniſt in einem, wie jeder ganz Große, wie die Rieſengenies Goethe, Shakespeare, Michelangelo. Darum iſt er wahr, lebendig, ökonomiſch geſtaltend und tief. Daher erweckt ſeine Muſik oft den Schein der Programmmuſik, daher kann ſeine Inſtrumentierungskunſt mit der Richard Strauß' verwechſelt werden, und ſeine rein-muſikaliſch differenzierte Problematik ſchafft Ähnlichkeiten mit Schönberg. Was ihn von den Programmmuſikern und Strauß trennt, iſt die gläubig ſuchende Seele, was ihn von Schönberg trennt, die gläubig liebende Seele. Schönberg's Reich iſt nicht von dieſer Welt, die er haßt (Behaarung des Kopfes iſt ſeiner Meinung nach Atavismus, die Nahrungsaufnahme durch Eſſen wird abkommen, man wird ſich durch nährſtoffhaltige Bäder ernähren.) Schönberg hört nichts von dieſer Welt, er hört nur die Klänge ſeiner Seele. Darum haßt er allen Naturalismus, wird naturfern, ſeine Muſik entſpringt einer Seelekonzentriertheit, er iſt in ſeine Seele verliebt (wie alle heutigen Expreſſioniſten), die er reſtlos ausdrückt in Ton, Farbe, Wort. Mahler liebte die Welt wie Gott ſie geliebt hat, um deretwillen er ja ſeinen eingeborenen Sohn hingab. So hat er alle Hände voll zu tun, um dieſe Welt und den Abglanz jener in Töne einzufangen. Darum haben Schönberg's Melodik und Harmonik eine rein transzendente Kohärenz, Mahler's Melodik und Harmonik muſikaliſche Kohärenz und Kontinuität. Schönberg ſchließt Fenſter und Augen beim Komponieren. Mahler ſteht mit weit offenen Augen in Frühlings- oder Sommerlandſchaft. Schönberg iſt Reue, Buße, Aſkeſe, Seelen- und Gottverſunkenheit, gelöſt vom Irdiſchen. Mahler iſt in Gottes Werk verſunken, der Auserwählte des Himmels, der Heilige, der ſiebenmal am Tage fällt und Gottes doch gewiß iſt. Schönberg iſt die Welt zurückweiſend, ſich ſelbſt verbrennend, ohne Gnade, Strindberg, der heilige Antonius. Mahler iſt die Welt umfangend, überfließend, ekſtatiſch liebend, Doſtojewski, Franz von Aſſiſi. So iſt auch ſeine „Banalität" zu verſtehen. Spargel ſind ſo darſtellenswert wie Roſen und bleiben auch dargeſtellt nur Spargel; Gemeinheit, Sentimentalität ſind auf der Welt, alſo auch in Mahler's Werk. Derartiges als Dirigent zu verwiſchen, heißt Mahler's Intentionen im tiefſten zuwider handeln. Denn iſt Mahler irgendwo banal, ordinär, ſentimental, dann wollte er es, mußte er es unumgänglich und zwar ſo ſehr, als es da ſteht. Da darf auch deswegen nichts retuſchiert, weggeleugnet werden, weil er ſelbſt nie übertreibt, ſondern der ökonomiſchſte aller Muſiker iſt. Alles läßt er ſich vom großen Schöpferwillen erſt abringen. Schritt um Schritt, oft zögernd, aber vor nichts zurückſchreckend. „Die Sache wills" — mit dieſem Leitſatz geht er dran und vor, bis der Wille der „Sache" erfüllt, reſtlos erfüllt iſt. Er deutet niemals bloß eine Sache, ein Erlebnis an; es ſind keine Regungen des Gefühls, die er hinwirft; ein Erlebnis, ein Stück Natur wird als Erlebnis, als Impreſſion empfangen, inbrünſtig, die Seele wird erſchüttert davon, bis ſie in Ekſtaſe nicht anders kann und reden muß: beginnt zu ſtammeln, ſagt es noch einmal deutlicher, noch einmal klarer, noch einmal ausführlicher, immerfort es wiederholend, aber immer ſtrömender, immer tiefer greifend, immer höher langend, bis alles reſtlos ausgeſagt, ausgeſungen iſt. (Daher die großen Durchführungsſätze). Lieder werden zu Sinfonien, Texte zuende gedichtet, wo dies nicht möglich, zumindeſt zuende komponiert, bis ſich dann auch der Text vorfindet. (Die Hymne im erſten Teil der VIII.) Alles wird bis zur Ekſtaſe erhoben und ausgeſchöpft.

Erlebnis, Erschütterung liegt immer im ersten Satz; der Höhepunkt jeder seiner Sinfonien im Durchführungsteil der ersten Sätze, alles folgende ist Erklärung, Verklärung, Ausdeutung, Ausklang. (Bei Bruckner liegen die Höhepunkte, die Ballung fast durchweg in den vierten Sätzen.)

Restlos will er die Vision geben. Aber auch nicht mehr, als er wirklich mit seinen Ohren (sit venia verbo) geschaut hat. Darum diese Ökonomie in der Thematik. Ebenso ist es mit der Instrumention. Er schreckt vor nichts zurück, er erfindet, wo es sein muß (Hammer), und er nimmt die banalsten Instrumente (Mandoline, Guitarre), um restlos auszudrücken, was er zu sagen hat; er beschränkt sich aber sofort, wo es möglich ist, er hat nie „Füllstimmen". Wie klein ist das Orchester der IV. Nie geschieht etwas „des schönen Klanges", der berauschenden instrumentalen Farbe, des Witzes, des Effektes wegen, wie bei Strauß. Mahler will nie Wirkung, er ist nie Impressionist des Ausdrucksmittels, sondern stets nur Expressionist eines (das unterscheidet ihn von Schönberg und allen späteren) Eindrucks auf seine Seele; er ist nicht Expressionist einer aus sich selbst sich regenden, bewegenden Seele, sondern drückt die Welt durch sein Ich aus.

Das Erbe seiner Ökonomie und die Rücksichtslosigkeit im Ausdruck der Vision haben unsere Musiker von heute gewahrt, aber das Umfassende, Weltumspannende, ekstatisch Aussingende, Musikalisch-Organische fehlt.

Er war der letzte franziskanische Ekstatiker der Tonalität. Der ekstatisch sich hingab an das Leben in all seiner Fülle und an Gott, der es umschlossen hält.



Musikalische Perspektiven

Von Oscar Bie

3. Das Oratorium

Man nennt es Oratorium nach seiner alten Bestimmung als Teil des Gottesdienstes. Es ist ein höherer Gottesdienst, als Gebet und Kirche, es ist eine der wundervollsten Kunstgattungen, die es gibt. Auf einen Text wird Musik gesetzt für Orchester, Chor und Soli in beliebiger Mischung. Kein Raum, keine räumlichen Bedingungen beschränken die Kunst. Das Werk ertönt ohne Kulisse, ohne Szene, ohne Regie, ohne Bewegung, ohne Kostüm, in der Unendlichkeit, in der Absolutheit. Es ertönt nur in Zeit und Ton. Es kennt nicht die Komplikationen der Oper, die alle zwischen Zeit und Raum verlaufen. Das Wort steht gut zu ihm. Wir lesen das Wort während der Aufführung und über der Lektüre spielt unsere Phantasie so weit und so tief sie will, sie baut sich ihre eigenen Dekorationen und Maße der Darstellung, ihre eigenen Rhythmen der Bewegung und Bilder der Leidenschaft, ihre eigenen Wunder der Ausstattung, um so unbeschränkter, je mystischer der Abgrund zwischen der absoluten Musik und der Not der Sinnlichkeit sich dehnt. Wenn wir das Wort lesen, scheint es für uns auf dem Grunde einer sichtbaren Welt zu schwimmen, nicht allzu bestimmt, nicht allzu verpflichtend, aber doch so, daß es den Klang aus irgend einem Zusammenhang mit Leben und Erfahrung festigt und motiviert. Und wenn wir gar das Wort nicht lesen, wenn wir es kennen, in Messe und Requiem, wenn lateinische Laute aus irgend einer Urwelt der Sprache an unser Ohr schlagen, so ist das Opfer des Wortes nicht schmerzlich, wie in der Oper, sondern wir geben es gern hin für das höhere Ideal dieser Musik und lassen es durch Ketten von Tönen auseinandergehen, in den Hauch des Gesanges und der Instrumente zerflattern, sich hundertmal zerreißen und wiederholen — es ist keine Sünde darum. Das Wort ist vergeistigt in der linden und feinen Luft der Musik.

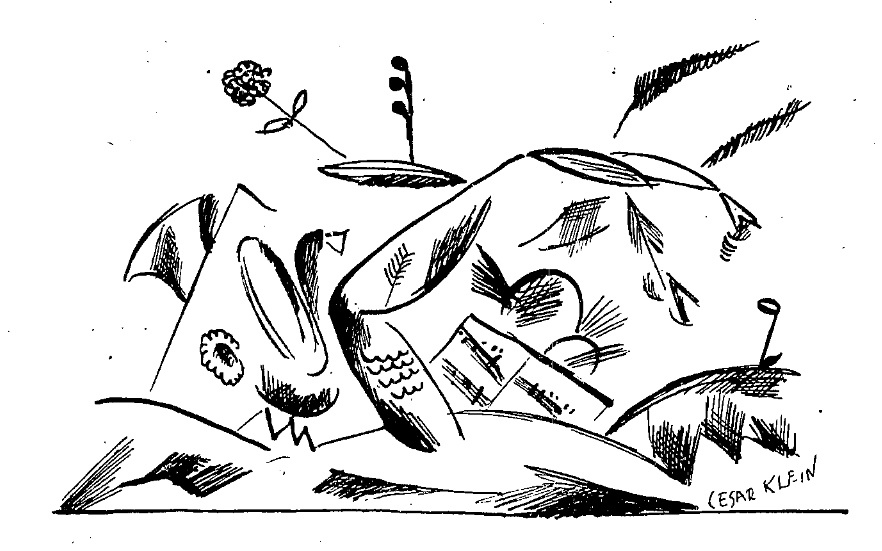
Wir wissen kaum noch, wie es im Gottesdienst begann. Wir kennen die Steigerungen, die zu dem Gipfel Bach führten. Wir hören Stücke von Heinrich Schütz aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, die zum erstenmal italienische Luft zu deutschem Gefühl führten. Gabrielis Orchester wacht auf, die Doppelchöre der Markuskirche dramatisieren sich, das Rezitativ der Monteverdischen Oper befreit die evangelische Erzählung von der Gregorianischen Starrheit zu einer modernen Epik. Mystischer Glanz umschimmert die sacrale Enge der Harmonien. Naturalistischer Volkston leuchtet lachend aus gelehrten Sätzen. Das Wunder mittelalterlicher Zwiespältigkeit liegt als Problem in diesen Arbeiten, deren geistige Bühne in einem Märchenland steht, noch lange vor allem Gestaltungszwang unserer Zeiten. Das Szepter ruht in der Hand Bachs. Er ist der König des großen Reiches absoluter Musik, das den Gottesdienst nur auf Moral empfindet, die Oper nur als Prostitution. H-Moll-Messe und Matthäuspassion bleiben die Monumente einer Kunst, die Gott und den Menschen, der Natur und der Leidenschaft so viel geben, daß eine Republik des Herzens gegründet ist. Abgesehen von der rein musikalischen Erfindung und von der Gestaltungskraft, die immer das letzte Wort haben, auf der andern Seite abgesehen von dem Alter, das nur wenige Arien benagt hat, wir bewundern in diesen Werken, wir alle jeden Standes und jeder Richtung, ein Naturphänomen der Kunst, in sich beneidenswert, rein, geschlossen, vollendet. Wandlungen

kamen, die Reinheit differenzierte sich. Händel operte in den Oratorien, wie er in den Opern oratorisch war. Zwischenstufen, die immer verdammt sind zu verschwinden. Die Gattung überwuchs die Kirche. Sie rettete sich in das Konzert. Sie paßte sich den großen demokratischen Sälen an. Das Konzert war nur die Form dafür. Einen Mangel mußte man übernehmen. Aus der Unsichtbarkeit der Kirche wurde die Sichtbarkeit des Konzerts. Wurde Repräsentation und Gesellschaftsanzug. Man empfand es als Festlichkeit und es hat der Gattung nicht geschadet.

Groß und rein ist die Idealität von Figur und Chor in diesen Werken. Von Menschen gesungen, in Frack und Abendtoilette, in dieser nüchternen Aufstellung einer Singakademie, in diesem abonnierten vis-à-vis von Podium und Zuhörerschaft, fliegen die Gestalten des Oratoriums über alle irdische Wirklichkeit hinweg in einen idealen Himmel, wo sie ihrer Leiblichkeit entlastet sind und nur noch Träger ihrer Ideen, ihrer Sprache, ihrer Leiden werden. Die Kreuzigung verklärt sich in eine Ewigkeit und Unwirklichkeit, wie sie kein gemaltes Bild, kein gedichtetes Wort uns geben könnte. Wir glauben auf einen unendlich weiten Horizont zu blicken, an dem das Leid der Menschheit sich erlöst und dennoch aus den Leiden nicht herausgetreten ist, Leid und Erlösung so zugleich, wie es nur die absolute Musik geben kann, die das Leid im Worte durch die Erlösung des Tones umfaßt und wieder aufhebt. Ich sage absolute Musik, obwohl man darunter gewöhnlich die wortlose versteht. Aber haben wir eine Bezeichnung für dieses volle Eingehen des Wortes in reine Musik, wie sie unsere Gattung zeigt? Wir hören Liebesszenen, zu denen die Liebenden wenige Worte stammeln, um sie unendlich zu wiederholen in einer Fülle von Musik, die sie ganz in sich verschlingt. Von Handlung, von Oper sind sie befreit und erhöhen sich für uns in die Idee der Liebe, die kaum noch auf den Füßen der Worte steht. Alles Intrigantentum der großen Oratorien, die Widersacher, die Verleumder, die Aufständischen, wird aus der Trivialität der Oper zu einer reinen rhythmischen und musikalischen Dynamik gesteigert, die mit Naturkräften, nicht mehr mit verstellten Mienen zu arbeiten scheint. Alles Landschaftliche, nicht mehr von dummen Dekorationen suggeriert, blüht in einer unendlichen Mannigfaltigkeit auf, in einer spirituellen Atmosphäre. Es zeigt sich — von Haydn — bis in die Beethovensche Messe, die nur von einem tiefen Naturempfinden durchpulst ist. Es reizt sonderlich moderne malende Komponisten. Klose vertonte den Mombertschen „Sonnengeist", ein Oratorium der Natur, das Schöpfungsakte in Instrument und Stimme offenbar werden läßt. Es ist vielfach schulmeisterlich und bindet sich nach leitmotivischen Regeln, aber als Sehnsucht der Gattung muß man es nennen. Mit dem Stoff, mit dem Vorgang zwischen Mensch und Natur geschieht überall: die Mythologisierung. Das Oratorium hebt die Erde in den Himmel der Sage. Es führt die Wirklichkeit auf einen Urgrund zurück. Darum sei es gelobt.

Unbegrenzte musikalische Möglichkeiten. Wir hören irgend welche Stimmen, bald erzählend, bald dramatisch, bald lyrisch, bald solistisch, bald in einem Chor, der vorwärts führt, oder der betrachtend stillsteht, wie der Chor der Griechen. Nichts bindet uns, die Folge und Abwechslung dieser musikalischen Formen nach irgend einem Schema zu ordnen. Nicht die Szene, wie in der Oper, bedingt den Fortgang und den Kontrast, nicht aus der Katastrophe menschlicher Erlebnisse muß sich die Musik zwingen ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln. Sie darf allein ihren eigenen Gesetzen folgen, sie darf endlich alle ihre Kombinationen bis zum letzten genießen, weil sie keine Realität zu fürchten hat und nicht durch die Logik einer Bühne widerlegt werden kann. Die Oper hat die Naivität verloren, mit der sie einst Handlung und Stillstand, Stimmengattungen und Chöre so disponierte, daß innerhalb ihres Gerüstes für jede Darstellung einer schönen Form, des Rezitatives, der Arie, des Ensembles, der gehörige Platz vorbereitet war. Sie mußte dem Zug der Zeit folgen, der sie dazu trieb, die Wahrschein-

lichkeit über die Form zu ſtellen, die Möglichkeit über die Schönheit, die Wahrheit des Textes über die Wahrheit der Muſik. Sie mußte Illuſionen nachjagen, um die Gunſt der Logik buhlen, die mangelnden Reize der Bühne durch das Orcheſter verſchminken, und ſie magerte bei dieſer Kur zuſehends ab. Das Oratorium war vor dieſer Gefahr geſchützt. Es konnte oder könnte die Reinheit der Muſik bewahren und ihrer ſicher ſein, ſicher und gewiß, wenn es noch ſo weit auf den Ozean unbegrenzter Möglichkeiten ſich hinauswagt. Ein Enſemble idealer Stimmen erhebt ſich, Liebende, Streitende Himmelſtürmende, Erdgeſättigte, gleichviel was ſie erſchüttert; es iſt wundervoll, wie ich ſie in Muſik zuſammenführen kann, ideale Enſembles menſchlicher Seelen, die aus irgend welchen Gegenden ſich in dieſem phantaſtiſchen Reiche finden, ihre Geſänge miteinander zu verbinden. Engelsſchön ſind die idealen Enſembles in Oratorien. Sie ſind unter den Wundern der Kunſt die unerſetzlichen. Wunder des muſikaliſchen Baues, wenn Reales und Ideales in der Einheit dieſer Gliederung ſich umarmt. Nichts fällt ab, nichts fällt auseinander. Keine Rivalität iſt zwiſchen Orcheſter und Geſang, zwiſchen Solo und Maſſe in den Inſtrumenten und in den Stimmen. Es iſt kein Übertönen der Kraft, kein Wettbewerb der Virtuoſität. In Verdis Requiem liegt leicht die Oper von Aidas Gnaden auf ſüßem Kiſſen. Der Duft ſeiner Bühnenmelodik ſteigt wichtig aus dem Dunkel lateiniſcher Worte. Stört es? Die Virtuoſität hat ſich göttlich gereinigt. Streckt die Arme aus nach allen Winden, nehmt von der Oper, was Euch im Blute liegt. Nehmt von den Fugen und allen abſoluten Kunſtformen der Muſik, was den Geiſt Euch letzt. Alles, alles ſtrömet herbei. Alles iſt lieblich und iſt groß. Vor den Bachſchen Oratorien habe ich das Gefühl, daß ſie die wahre deutſche Dramatik ſind. Niemals hat mich eine Oper dramatiſch ſo erſchüttert, wie die Viſion dieſer Muſik. Ich trage eine Koſtbarkeit davon, leuchtend und feſt. Eine Auswendung der Innerlichkeit, klar und rein. So alt es iſt, ich ſehe die Zukunft darin. Ich ſehe Verwandtſchaft zu unſeren Ideen. Man nennt es Expreſſion, Innerlichkeiten nach außen zu wenden, daß ſie abſolute Ideen werden, Geiſtigkeiten, vom Sinnlichen getragen, Symbole, von der Muſik zu den Müttern zurückgedeutet. Was ſind alle Figuren und Stiliſierungen des modernen Dramas gegen die Urkraft dieſer Muſikform? Was iſt die Illuſionsloſigkeit heutiger Bühnenverſuche gegen die Idealität dieſer raumloſen Himmliſchkeit? Nehmt dieſe Gattung in Eure reinen Hände. Hütet ihre Koſtbarkeit aus dem Willen unſrer Kunſt. Führt ſie aus Alter und Epigonentum zu einer Monumentalität, die der unwiderlegliche Ausdruck unſerer Sehnſucht ſein wird. Sie ſoll die Krone unſeres Lebens werden.



Das Mahler-Fest in Amsterdam

Von Dr. Hugo Leichtentritt

In der Zeit vom 6. - 21. Mai findet in Amsterdam eine Veranstaltung statt, die weit über den Rahmen eines örtlichen Ereignisses hinaus bedeutsam ist. Das gesamte Schaffen Gustav Mahler's soll in neuen großen Konzerten an den glücklichen Hörern vorbeiziehen. Glücklich darf man mit Fug diejenigen preisen, die als Gäste diesem Fest beiwohnen dürfen, denn es werden nicht nur künstlerische Genüsse in Fülle dargeboten, sie werden auch Teilnehmer und Zeugen einer kulturellen Tat von hoher Bedeutung sein. Zum ersten Male seit sechs Jahren darf wieder der Versuch gewagt werden, auf gastlich neutralen Boden Vertreter der Musik aller Länder zusammenzuführen. Nach sechs Jahren grausamster und wildester Zerstörung der materiellen, seelischen, kulturellen Werte besinnt man sich, daß Aufbau allenthalben nötig ist, und wählt mit seinem Takt die völkervereinende allen Nationen mehr oder weniger gemeinsame Kunst der Musik. Ihr Friedensbanner soll hier wehen, stolz und weithin sichtbar und den Völkern verkünden, daß man nunmehr dem Wege gegenseitiger Verständigung zuzustreben geneigt ist.

Willem Mengelberg, einer der vorzüglichsten Dirigenten der Gegenwart, setzt mit diesem Mahler-Fest seinem fünfundzwanzigjährigen Wirken als Leiter des berühmten Amsterdamer „Concertgebouw" ein ragendes Denkmal. Er huldigt damit gleichermaßen der Persönlichkeit Gustav Mahler's, dem Genius der modernen Musik und auch der deutschen Kunst, die in Mahler einen ihrer führenden Geister verehrt. Gerade Mengelberg, ein vertrauter Fachgenosse und begeisterter Jünger Mahler's ist wie wenige dazu berufen, für Mahler's Werk mit einer unbestreitbaren Autorität einzutreten. Er wird dabei unterstützt durch ein glänzendes Orchester erlesener Künstler, dessen Ruhm alle diejenigen übereinstimmend verkünden, die kundigen Ohrs seinen Konzerten haben lauschen dürfen. So darf man sich künstlerische Darbietungen allerersten Ranges versprechen, zumal auch der vortreffliche große „Toonkunst" Chor zur Verfügung steht und ein Aufgebot allerersten Solisten, auf das man von Deutschland aus nicht ganz ohne leise Neigung von Neid blicken kann. Die Cahier, die Durigo, Förstel, Hoffmann-Onegin, Noordewier, Reidel, die Herren Denijs, Duhan, Urlus: wie schwelgt der erfahrene Konzertbesucher schon im voraus beim bloßen Nennen dieser im wahren Sinne des Wortes klangvollen Namen! Erfährt man dann noch von der peinlich gewissenhaften Vorbereitung in Dutzenden von Orchester- und Chorproben, so sagt man sich, daß unter den verworrenen, unglückseligen Verhältnissen der Gegenwart in keinem Lande der Welt ein so großzügiges Fest mit solch

äußerem Glanz hätte gefeiert werden können außer gerade in Holland. Auf diesem gesegneten Boden erfreut man sich nicht nur einer materiellen Wohlfahrt. Ein Hort unantastbarer Neutralität, künstlerischen Dingen, zumal der Musik mit leidenschaftlicher Anteilnahme hingegeben, auf eine ruhmvolle, Jahrhunderte alte musikalische Tradition gestützt, eine Heimstätte edler Kultur unternimmt nunmehr Holland in aller Form mit Beihilfe der staatlichen Autoritäten ein rühmenswertes Kulturwerk. Berufene Vertreter der verschiedensten Nationen werden sich in Amsterdam treffen, und man darf sich von dieser Zusammenkunft wenigstens in musikalischen Dingen eine Anknüpfung gelockerter oder sogar gänzlich zerrissener Bande versprechen, die nach allen Seiten hin ihre günstigen Folgen haben dürfte.

Wir werden in Amsterdam in ein Milieu kommen, das gerade der Mahler'schen Kunst ein besonders günstiger Nährboden ist. Seit Jahren schon kann Amsterdam als die bedeutendste Mahler-Stadt gelten, dank Mengelberg's begeistertem und nimmermüden Eintreten für diesen Meister, dank auch dem kunstverständigen holländischen Publikum, das den Mahler'schen Sinfonien eine so warmherzige Aufnahme bereitet hat, wie sie in gleichem Grade nicht einmal Wien, auch nicht Berlin oder München, die deutschen Mahlerstädte, haben aufbringen können. Der lange Krieg und der Niedergang des Wohlstandes im neuen Deutschland, unsere in jeder Hinsicht zerrütteten Verhältnisse machen es erklärlich, daß uns das kleinere Holland auch in jenen musikalischen Angelegenheiten den Rang abläuft, für die ehemals Deutschland einen unerreichbaren Vorsprung hatte. Wir müssen uns mit dieser Lage der Dinge abfinden. Schieben wir alle Regungen nationaler Empfindlichkeit als unzeitgemäß bei Seite, so dürfen wir, als Künstler, als Mitglieder der großen internationalen Künstlerschaft, für die als solche politische Einengungen und Ländergrenzen von minderer Bedeutung sind der Einladung des gastlichen Nachbarlandes mit freudiger Anteilnahme folgen. Über die künstlerischen Perspektiven, die sich aus der hierzulande noch nicht erlebten Zusammenfassung des gesamten Mahler'schen Lebenswerkes ergeben, wird noch ausgibig zu reden sein, wenn das Fest vorüber ist. Nicht nur alle neun Symphonien, auch „Das Lied von der Erde", die „Kindertotenlieder", das frühe Chorwerk „Das klagende Lied", die „Lieder eines fahrenden Gesellen" und die Lieder aus „des Knaben Wunderhorn" werden dem internationalen Hörerkreis verheißen. Mahler's künstlerische Bedeutsamkeit wird hier auf eine Probe gestellt, wie nie zuvor, und man darf auf die Eindrücke gespannt sein. Sie werden auf alle Fälle wertvoll sein und neue Einsichten in das Wesen der Mahler'schen Kunst vermitteln.

Willem Mengelberg

Von Fritz Frid. Windisch.

Als der vierundzwanzigjährige Willem Mengelberg, Sohn einer deutschen Familie in Utrecht, im Jahre 1895 als Nachfolger von Willem Kes berufen wurde, dem Begründerdirigenten des Concertgebouworchesters, da wußte man in Amsterdam noch nicht allzuviel von klassischer und romantischer Musik. Durch Mengelbergs eiserne Tatkraft, die schon damals in ihm den außergewöhnlichen Willensmenschen erkennen ließ, entwickelten sich das Orchester und der 1898 übernommene Chorverein „Toonkunst" in wenigen Jahren zu so hoher Blüte u. Vollendung, daß Amsterdam eine Musikstadt von weltgeschichtlicher Bedeutung wurde, das Zentrum der modernen Musikpflege. Es gibt kaum einen bedeutenden Komponisten der Gegenwart, den nicht künstlerische oder persönliche Beziehungen mit Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester verbänden.



Einer der ältesten Freunde ist Edvard Grieg, der Mengelberg samt seinem Orchester zu einer Konzertreise nach Skandinavien veranlaßte. Und noch vor ihm lebte Richard Strauß in den Herzen der Amsterdamer; die Aufführungen in Holland sind bahnbrechend für seine Musik geworden; Richard Strauß stattete 1899 mit dem „Heldenleben" seinen Dank dafür ab. Reger, Schillings, Elgar, Diepenbrock, Glazounoff, Rachmaninoff, Scriabine, Debussy, Saint-Saëns und viele andere fanden in den vielseitigen, abwechslungsreichen Amsterdamer Konzerten ihre erste Beachtung und unermüdliche Pflege. Vorwärtsdrang mit den Ereignissen der Zeit, gepaart mit einer umfassenden Hingabe an die Ausführung, wurde der Wesenszug aller Concertgebouw-Veranstaltungen und ist vielleicht der stärkste Grundstein für ihre Weltbedeutung geworden.

Am unlöslichsten und unzertrennlichsten ist aber das Lebenswerk Gustav Mahlers mit Mengelberg und seiner auserlesenen Künstlerschar verbunden. Die apostolische Verkündung seiner symphonischen Schöpfungen zu einer Zeit bitterster Verkennung und schroffster Ablehnung sichert diese Kunststätte mit ihrem einzigartigen Führer an der Spitze einen bleibenden Platz in d. Musikgeschichte. Während man in anderen Ländern von der Bedeutung Mahlers noch nichts ahnte, wurde er in Holland als Großmeister und Genius der Musik gefeiert. Amsterdam ist Gustav Mahlers Bayreuth geworden. Er selbst hat Mengelberg als seinen erfassendsten Interpreten bezeichnet.

1908 übernahm Mengelberg die Leitung der Museumskonzerte zu Frankfurt a. M. und 1913 wurde er ständiger Dirigent des Philharmonischen Orchesters (Queen's Hall) in London. Gastreisen führten ihn nach Moskau, Petersburg, Rom und Neapel. Als Pianist leistet er Hervorragendes und ist auch als Komponist nicht unbekannt geblieben.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich meist aber beträgt er 50% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Anders, Erich: op. 31 Lyrische Suite. Jatho-Verl., Berlin. Part. 10 M.; jede St. 0,50 M.

Möbus, Richard: Variationen über ein eigenes Thema noch ungedruckt [Uraufführ. 11. 4 Berlin]

Taubmann, Otto: Symphonie (a) noch ungedruckt [Uraufführ. 13. 3. Dresden]

Wolfurt, Kurt v. [Berlin]: op. 12 Gesang des Meeres. Symphon. Musik noch ungedruckt

b) Kammermusik

Haydn, Jos.: 30 berühmte Quartette hrsg. v. Andr. Moser u. Hugo Dechert. Peters 7,50 M.

Kuhn, Siegfried: op. 7 Sonate (h) f. Pfte u. Bratsche (od. Vc.) eingerichtet v. Paul Schramm. Jatho, Berlin 5 M.

Laurischkus, Max: op. 30 Drei Stücke f. Klarin. mit Pfte. Simrock 4,50 M.

Nielsen, Carl: op. 35 Sonate Nr 2 (g) f. V. u. Pfte. Hansen, Lpz 12 M.

Niemann, Walter: op. 70 Sonate (G) f. V. u. Pfte. Kahnt 6 M.

Peters, Rudolf: op. 3 Sonate (c) f. Vc. u. Pfte. Simrock 7,50 M.

Radnai, Miklos: op. 2 Sonate (B) f. Vc. u. Pfte. Bard, Budapest 10 M.

Stieber, Hans: Quintett (A) f. Klarin., 2 V., Br. u. Vc. Klemm, Lpz Part. 1,50 M; St. 5 M.

c) Einzelne Instrumente

Bartok, Bela: Sonatine (D) f. Pfte. Rozsavölgyi, Budapest 2,50 M.

Beer-Walbrunn, Anton [München]: Violinkonzert noch ungedruckt [Uraufführung 18. 2. München]

Förster, Jos. B.: Album. Klavierstücke u. Gesänge mit böhm. T. Universal-Edit. 8 M.

Henselt, Adolf: op. 16 Konzert (f) f. Pfte m. untergelegtem 2. Pfte (Ad. Ruthardt). Peters Part. 2 M.

Moser, Franz: op. 12 Aus meinem Leben. 12 Klavierstücke. Universal-Edit. 6 M.

Novak, Vitezslav: op. 40 Toman u. die Waldfee. Symphon. Dichtung f. Klav. zu 4 Händen bearb. v. Roman Vesely Universal-Edit. 5 M.

Reger, Max: op. 132 Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart (f. Orch.). Für Pfte eingerichtet v. Karl Salomon. Simrock 5 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Koennecke, Fritz: Magdalena. Klav.-A. Bibliothek f. Dramatik u. Musik, Berlin 30 M.

Schoeck, Othmar: Erwin und Elmire. Singspiel von Goethe. Klav.-A. Breitkopf & Härtel 10 M.

Weber, C. M. v.: Oberon, König der Elfen. Neue Bühneneinr. v. Gust. Mahler. Klav.-A. [Universal-Edition 10 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Förster, Jos. B.: Gesänge — s. Förster: Klavierstücke und Gesänge (oben I, c)

Heuß, Alfred Valentin: Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte, op. 9 Der junge Goethe; op. 11 Drei Lieder von der Liebe. Breitkopf & Härtel je 4 M.

Jelmoli, Hans: (12) Italienische Volkslieder in freier Bearbeit. f. Soli, Chor u. Pfte. Hug.

Mattiesen, Emil: Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Peters: op. 5 u. 6 Künstlerandachten; op. 7 Vier heitere Lieder; op. 8 Sieben Gedichte von Ricarda Huch. (2 Hefte) jedes Heft 2 M.

Mautner, Konrad: Alte Lieder u. Weisen aus d. steyermärkischen Salzkammergute. Stäkeliu & Lauerstein, Wien 16,80 M.

Moser, Franz: Fünf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte (op. 15 u. 29). Univers.-Edit. 3 M.

Perleberg, Arthur: op. 22 Drei Gedichte v. C. Flaischlen, op. 23 Zwölf Gesänge nach Dichtungen von Rabindranath Tagore. Simrock 3 M., bzw. 20,50 M.

Reger, Max: Liederalbum Bd 3 (mittel) u. 4 (hoch). Auswahl v. Franz v. Hoeßlin. Univers.-Ed. je 4 M.

Schillings, Max: op. 33 Die Perle. Zwiegesang f. Sopran und Tenor m. gr. Orch. Jatho, Berlin Part. 5 M.; Klav.-A. 3 M.

Schillings, Max: op. 34 Vier Zwiegesänge a. d. West-östlichen Divan von Goethe f. Sopran u. Tenor mit Pfte. Jatho 5 M.; einzeln je 2 M.

Wolfurt, Kurt v. [Berlin]: op. 9 Hymnus des Moses für Doppelchor, Tenor-Solo, Orch. u. Org. noch ungedruckt

Woyrsch, Felix: op. 61 Da Jesus auf Erden ging. Ein Mysterium nach Worten der heil. Schrift. Klavier-Ausgabe. Simrock 8 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. (Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Atonale Musik. Von Josef Hauer — in: Musikal. Kurier Nr 15

Aufbau oder Zerstörung? Von Adolf Diesterweg — in Allgem. Musik-Ztg Nr 15

Bach, D. J. — s. Beschreibung der Musik

Bader, Georg — s. Welt der Töne

Baresel, Alfred — s. Teichmüller

Bartok, Bela. Von Egon Wellesz — in: Musikblätter des Anbruch Nr 6

—,—: — s. Rumänien

Beck, Joachim — s. Bohnen

Beschreibung, Die, der Musik. Von D. J. Bach — in: Der Merker Heft 7

Blätter des Operntheaters — s. Wien

Bohnen, Michael. Von Joachim Beck — in: Musikblätter des Anbruch Nr 6

Chor — s. Stimmbildung

Coester, F. v. — s. Reger

Dauriac, Lionel — s. Inspiration

Dickhoff, E. — s. Welt der Töne

Diesterweg, Adolf — s. Aufbau oder Zerstörung?

Einführung in die Musikgeschichte. Von Karl Nef. Kober, Basel 12,50 M.

Engländer, Rich. — s. Fischietti

Enseignement du Piano, Causerie sur l'. Par J. Philipp — in: Feuillets de pédagogie musicale Nr 7

Faßbaender, Peter †. Von C. Vogler — in: Schweizer musikpädagog. Blätter Nr 6

Finnisch-ugrische Musik — s. Turk-tatarisch

Fischietti, Domenico, als Buffokomponist in Dresden. Von Rich. Engländer — in: Zeitschr. f. Musikwissenschaft H. 6

Formen, musikalische — s. Turk-tatarisch

Futurismus. Noch einmal: musikalischer Futurismus. Von Hans Mersmann — in: Allgem. Musik-Zeitung Nr 14

Goetz, Hermann. Eine Biographie von G. R. Kruse. Reclam, Lpz 1 M.

Griechisch. Etwas von der Stellung der Musik bei den griechischen Philosophen. Von Dr. v. Trotta-Treyden — in: Neue Musikztg Heft 13

Griepenkerl's, Wolfg. Rob., Schriften über Musik. Von Th. W. Werner — in: Zeitschr. f. Musikwiss. H. 6

Harmonielehre. Praktischer Lehrgang der Harmonielehre. Von Alex. Wolf. I. Teil. Klemm, Dresden 6 M.

Hauer, Josef — s. Atonal

Hunyad — s. Rumänien

Inspiration musicale, Note sur l'. von Lionel Dauriac — in: Feuillets de pédagogie musicale 6

Jöde, Fritz — s. Musik u. Erziehung

Kadenz. Der Aufbau der Kadenz und anderes. Ein Beitrag zur Harmonielehre. Von Friedr. E. Koch. Kahnt, Lpz 2,50 M.

Kaufmann, M. — s. Luditzer Kanzionale

Kaukasusvölker, Musik der — s. Turk-Tatarisch

Kekulé v. Stradonitz, Stephan — s. Wagner (Tannhäuser in Paris)

Keußler, Gerhard v. Sein symphonisches Schaffen. Von Paul Nettl — in: Musikblätter d. Anbruch Nr 6

Klaren, Georg — s. Opernbuch

Konzertierende Künstler. Zur wirtschaftlichen Lage ders. Von Heinr. Lewy — in: Allgem. Musik-Ztg Nr 16

Kruse, Georg Rich. — s. Goetz

Kühn, Oswald — s. Schreker

Kunst — s. Volksstaat

Kunst der Tonbildung — s. Tonbildung

Lach, Robert — s. Turk-tatarisch

Lewalter, Joh. — s. Noten

Lewy, Heinrich — s. Konzertierende Künstler

Löbmann, Hugo — s. Stimmbildung des Chors

Luditzer Kanzionale, Das berühmte. Von M. Kaufmann — in: Zeitschr. f. Mus. 2. Märzheft

Mann, Thomas — s. Pfitzner

Marsop, Paul — s. Werdende Musiker

Mersmann, Hans — s. Futurismus

Mayer-Olbersleben, Max (zum 70. Geburtstag). Von Stier — in: Neue Musikztg Heft 13

Mozarteum und Festspielhaus in Salzburg. Von Walter Steinkauler — in: Neue Musikztg Heft 13

Musik — s. Beschreibung

Musik und Erziehung. Ein pädagog. Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule. Von Fritz Jöde, Zwissler, Wolfenbüttel 8.50 M.

Musikbolschewismus. Von Paul Riesenfeld — in: Signale f. d. musik. Welt 13

Musikbücherei, öffentl. — s. Werdende Musiker, Der

Musikdialekt der Rumänen — s. Rumänen

Musiker — s. Werdende Musiker

Musikgeschichte — s. Einführung

Namen in Noten — s. Noten

Nef, Karl — s. Einführung in die Musikgeschichte

Nettl, Paul — s. Keußler

In **Noten** geschriebene Namen. Von Joh. Lewalter — in: Der Chorleiter 6/7

Notenseite. Wie eine Notenseite entsteht. Von Carl Reichmann — in: Zeitschr. f. Mus. 2. Märzheft

Opernbuch. Zur Technik des Opernbuches. Von Georg Klaren — in: Musikblätter d. Anbruch Nr 6

Paris. Erste Pariser Tannhauser-Aufführung — s. Wagner

Pfitzners Palestrina. Von Thomas Mann. S. Fischer, Berlin 1 M.

Philipp, J. — s. Enseignement du Piano

Piano – s. Enseignement

Reger, Max, u. seine Chorwerke. Von F. v. Coester — in: Der Chorleiter 6/7

Reichmann, Karl — s. Notenseite

Reinecke, Wilh. — s. Tonbildung.

Riesenfeld, Paul — s. Musikbolschewismus

Rumänen. Der Musikdialekt der R. von Hunyad. Von Bela Bartok — in: Zeitschrift f. Musikwiss. H. 6

Salzburg, Festspielhaus — s. Mozarteum.

Salzkammergut. Alte Lieder u. Weisen aus d. steyermärk. Salzkammergut — s. Mautner, Konr. (oben Vokalmusik)

Schreker, Der Fall. Von Oswald Kühn — in: Allg. Musik-Ztg Nr 15

Schwartz, Rudolf — s. Tonübung

Steinkauler, Walter — s. Mozarteum

Specht, Richard — s. Weingartner

Stier, — s. Meyer-Olbersleben

Stimmbildung des Chores. Von Dr. Hugo Löbmann — in: Der Chorleiter 6/7

Stock, Stella — s. Tonbildung

Teichmüller, Robert. Von Alfred Baresel — in: Zeitschrift f. Musik 2. Märzheft

Töne — s. Welt der Töne

Tonbildung. Die Kunst der idealen Tonbildung. Leitfaden f. Sänger, Schauspieler, Redner. Von Wilh. Reinecke. 4 Aufl. Dörffling & Reinecke Lpz 8 M.

Tonbildung, Plastik der. Von Stella Stock — in: Musikblätter des Anbruch Nr 6

Tonübung, die sterbende. Von Rudolf Schwartz — in: Allgem. Musik-Ztg Nr 16

Trotta-Treyden, v. — s. Griechisch

Turk-tatarisch. Die Musik der turk-tatarischen, finnisch ugrischen und Kaukasus-Völker in ihrer Bedeutung für die Entstehung der musikalischen Formen. Von Robert Lach — in: Mitteilungen der anthropolog. Ges. in Wien Bd 50 (3. Folge Bd 30)

Violon, nouveau — in: Feuillets de pédagogie musicale Nr 7

Vogler, C. — s. Fassbaender

Volksstaat und Kunst. Von Heinrich Werle — in: Süddeutsche Sängerzeitung Nr 7

Wagner. Zur Vorgeschichte der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung. Von Stephan Kekulé v. Stradonitz — in Neue Musikztg Heft 13

Weingartner, Felix als Dirigent von Richard Specht — in: Musikblätter des Anbruch Nr 6

Wellesz, Egon — s. Bartok

Welt, die, der Töne. Einführung in das Musikverständnis u. die Musikgeschichte. Von E. Dickhoff u. Georg Bader. Schwetschke & Sohn Berlin 22,50 M.

Werdende Musiker, Der, u. die öffentl. Musikbücherei. Von Paul Marsop — in: Der Merker Heft 7

Werle, Heinrich — s. Kunst u. Volksstaat

Werner, Th. W. — s. Griepenkerl

Wien. Blätter des Operntheaters. 1. Jg. (in 12 Heften) Knepler 14 M.

Wirtschaftliche Lage der konzertierenden Künstler — s. konzertierende Künstler

Neue erfolgreiche Orchesterwerke

Andreae, Volkmar. op. 27. Kleine Suite
— op. 30. Notturno und Scherzo

Bach, Joh. Seb. Drei Präludien a. d. wohltemperiert. Klavier für kleines Orchester einger. v. W. Kes. 1. Es-moll (8) 2. B-moll (22) 3. D-dur (3)

Bischoff, Hermann. II. Sinfonie (D-moll)

Büttner, Paul. III. Sinfonie (Des-dur)

Delius, Frederick. Brigg Fair.* An English Rhapsody*
— A Dance Rhapsody*
— In a Summer Garden*
— Paris (The song of a great City). Ein Nachtstück
— The Song of the High Hills. (Mit Schlußchor)
* Handpartitur je no. M. 4.50

Haas, Joseph. op. 45. Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied

Hausegger, Siegmund v. Natursinfonie m. Schlußchor
Handpartitur no. M. 18.—

Knorr, Iwan. Passacaglia und Fuge

Mendelssohn, Arnold. op. 62. Suite für Blas- und Schlaginstrumente
— Suite f. kleines Orchester nach Klavierstücken Mozarts

Mraczek, Joseph Gustav. Orientalische Skizzen für Kammerorchester

Schumann, Georg. op. 66. Im Ringen um ein Ideal. Sinfonische Dichtung.

Sekles, Bernhard. op. 25. Die Temperamente. Vier sinfonische Sätze

Strauss, Richard. op. 64. Eine Alpensinfonie
Handpartitur no. M. 18.—
Gebunden no. M. 21.—

Wetzler, Herm. Hans. op. 7. Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt"
— Suite (Fünf Sätze) aus der Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt".

Die Partituren obiger Werke, die bereits von vielen der ersten Konzertinstitute mit größtem Erfolg aufgeführt worden sind, bitte zur Ansicht zu verlangen.

In Vorbereitung befinden sich:

Atterberg, Kurt. op. 10. Meeressinfonie für großes Orchester

Sekles, Bernhard. Passacaglia und Fuge für großes Orchester und Orgel

Trapp, Max. op. 13. Nocturne für kleines Orchester.

Unentbehrlich für jeden Dirigenten!

Altmann, Wilh., Orchesterliteratur-Katalog

Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken (einschl. Konzerten für Soloinstrumente und Orchester) Geheftet M. 10.— Gebunden M. 15.—

Ein Führer durch die in- und ausländische Orchesterliteratur!

F. E. C. LEUCKART
LEIPZIG

Neuheiten für Klavier

Haas, Joseph op. 46. Sonate (A-moll) . . . . no. M. 5.—
Gelangt beim diesjährigen Tonkünstlerfest in Weimar zur Aufführung.

Heldrich, Maximilian. op. 70. Fantasie-Sonate (D-dur) „ M. 4.—
— op. 80. Schattenbilder. 6 Charakterstücke „ M. 2.—

Niemann, Walter. op. 19. Musikalisch. Bilderbuch n.
— Kate Greenaway . . . . „ M. 2.—
— op. 34. Fürs Haus. 8 kleine lyrische Stücke „ M. 1.50
— op. 38. Der Kuckuck. (Claus Groth). Kl. Suite „ M. 1.80
— op. 39. Aus alter Zeit. Kleine Suite im alten Stil (E-moll) n. Worten v. Th. Storm „ M. 1.50
— op. 42. Von Gold drei Rosen. Kl. Variationen „ M. 1.20
— op. 43. Suite (B-moll) nach Worten von J. P. Jacobsen . . . . „ M. 3.—
— op. 56. Zwei romantische Impressionen.
1. Die blaue Grotte M. 1.20. 2. Der Goldsee „ M. 1.20
— op. 57. Drei poetische Studien.
1. Silberwogen M. 1.20. 2. Murmelnd. Bächlein „ M. 1.20
3. Scherzo-Etüde . . . . „ M. 1.20
— op. 61. Tonbilder.
1. Chopin, Prélude M. 1.20. 2. Astrid tanzt, Walzer-Caprice M. 1.20. 3. Waldeinsamkeit, Träumerei M. 1.20. 4. Tanzende Funken, Etüde M. 1.20. 5. Paestum, Impression . . . M 1.50

Niemann's Aufstieg und heutige Stellung als Komponist erinnern an Eduard Grieg und sein Bekanntwerden in den achtziger Jahren. Er schreibt einen „wundervollen Klaviersatz" und ist der „Märchenmaler des Klaviers".

Schumann, Georg. op. 61. Durch Dur und Moll.
24 Stücke in 3 Heften je no. M. 2.—
— op. 64. Variationen und Fuge über ein eigenes Thema . . . . „ M. 3.—
— op. 65. Ballade (G-moll) . . . . „ M. 2.—
— op. 68. Nr. 1. Fantasie-Scherzo . . . . „ M. 2.50
— op. 68. Nr. 2. Burleske . . . . „ M. 2.50
— op. 69. Kadenzen z. klass. Klavierkonzert.
1. Mozart, W. A., Konzert A-dur 1. Satz . „ M. 1.20
2. „ „ „ Es-dur 1. Satz . „ M. 1.20
3. „ „ „ „ 3. Satz . „ M. 1.20
4. Beethoven, L. v., op. 58 Konz. G-dur 1. Satz „ M. 1.20
5. „ „ „ „ „ 3. Satz „ M. 1.—

Tiessen, Heinz. op. 75. Eine Natur-Trilogie . . . . M. 3.—

Zadora, Michael. Übertragungen.
Bach, Joh. Seb., Präludium u. Fuge f. Orgel (A-moll) „ M. 1.20
„ „ „ „ (D-moll) „ M. 1.50
Paradisi, P. Dom., Tokkata . . . . „ M. 1.—

Neuheiten f. Violine u. Klavier

Bach, Joh. Seb. Bearbeitungen von S. Lieberson
Heft I. Menuett I, II, Scherzo, Aria, Gavotte [Variation] (G-dur) . . . . no. M. 2.—
Heft II. Gavotte (H-moll), Sarabande, Passepied I, II, Echo . . . . „ M. 2.—
Andante aus dem Italienischen Konzert . . . . „ M. 1.50
Melodie zum C-moll Präludium . . . . „ M. 1.—

Büttner, Paul. Sonate (C-moll) . . . . „ M. 8.—

Lieberson, S. Aus dem XVIII. Jahrhundert
Nr. 1. Bach, Ph. Em. Andante cantabile . . . . „ M. 1.20
Nr. 2. Couperin, Fr. Les Papillons . . . . . . „ M. 1.20
Nr. 3. Grazioli, G. B. Adagio . . . . „ M. 1.20
Nr. 4. Rameau, J. Ph. Les tendres plaintes . „ M. 1.20
Nr. 5. Rameau, J. Ph. Musette . . . . „ M. 1.20

Neuheiten für Kammermusik

Bach, Carl Phil. Em. Sonata a 2 Violini e Basso
Herausgegeben u. bearbeitet für 2 Violinen u. Baß (Violoncello) oder Pianof. v. Georg Schumann no. M. 3.—

Büttner, Paul. Quartett (G-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello
Handpartitur M. 1.50. Stimmen no. M. 8.—

Juon, Paul. op. 70. Litaniae, Tondichtung für Pianoforte, Violine und Violoncello . . . . . . no. M. 8.—

Mandl, Richard. Hymnus an die aufgehende Sonne für Streichquartett und Pianoforte . . . . no. M. 2.40

Schumann, Georg. op. 62. Trio Nr. 2 (F-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncello . . . . no. M. 10.—

Man wolle diese Werke zur Ansicht verlangen!

Sonderverzeichnisse kostenlos.

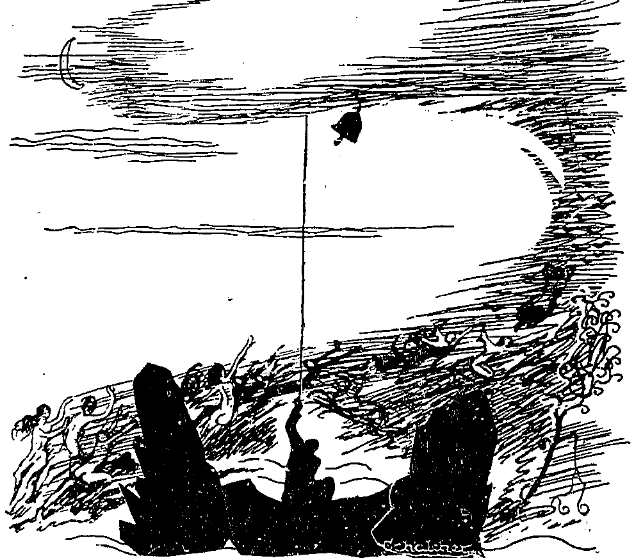
200% Teuerungszuschlag.

F. E. C. LEUCKART
LEIPZIG

FRITZ-FRIDOLIN WINDISCH

KLANG

AUS MEINER FINSTERNIS



NEUENDORFF UND MOLL, BERLIN-WEISSENSEE
1919

N. SIMROCK G. M. B. H. BERLIN-LEIPZIG

Soeben erschien:

10 ausgewählte Klavierstücke von

Robert Schumann

für Violine und Klavier bearbeitet von

Issay Barmas

Band-Ausgabe (V. A. 493) M. 4.50 n.

und einzeln:

Albumblatt / Wiegenliedchen / Am Kamin / Von fremden Ländern und Menschen / Elfe
Thema (Schumanns letzte Komposition) / Träumerei / Vogel als Prophet / Abendlied / Bärentanz
Preis je M. 1.— (Vogel als Prophet M. 1.50) 200 % Teuerungszuschlag

In Vorbereitung:

Zehn ausgewählte Stücke von

Pablo de Sarasate

für Violine und Klavier bearbeitet von

Issay Barmas

Zwei Hefte

Am 6., 7. und 8. Mai abends 6 Uhr
(verlegt vom 25., 26. und 27. März):

Drei Frühlings-Feste

des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands, e. V.

in sämtlichen Räumen des ZOO

(Eingang Adlerportal und Lichtensteinallee)

Im Kaiserfaal: KONZERT

Maria Ekeblad | Elisabeth van Endert | Ibolyka Gyarfas | Rudolf Laubenthal | Josef Mann | J. v. Raatz-Brockmann | Richard Singer | Jascha u. Tossy Spiwakowsky | Prof. Ed. Behm

Bläser-Vereinigung der ehemal. Kgl. Kapelle
mit Willy Bardas und Max Saal am Klavier.

Danach KABARETT

Suse Elsler | Ossi Oswalda | Tilly Else Pieschel | Fränze Roloff | Ewe Warren | Luise Werckmeister | Vicky Werckmeister | Olga Wojan | Ida Wüst | Julius Falkenstein | Martin Gien | Paul Graetz | Hans Halder | Jean Paul | H. H. v. Twardowski | Otto Wiemer | Willi Schaeffers als Conférencier | Bruno Weyersberg

Im Marmorfaal: MODEBALLETT

(Maryia Gremo, Karin Zabel u. a. m.) u. Leit. v. Elsa Herzog:
Lebende Modebilder unter Leitung von Karl Schenker

Danach **BALL** Ball-Orchester: Kermbach

In den Veranden und Nebenräumen: Moden-Tombola, kleine erlesene Ausstellung v. Kunstgewerbe und Mode, Konditorei, Liköre, Sektzelt, Zigaretten, Biertunnel, Schrammeln.

Feftzeitung, zusammengestellt aus Beiträgen unserer ersten Künstler und Kritiker.

Gesellschaftstoilette

Saalkarten (pro Abd.) unnumm. zu Mk. 22 (einschl. Steuer) und Logenkarten nummeriert zu Mk. 37 (einschl. Steuer) bei BOTE & BOCK, A. WERTHEIM und JOSTY.

Eine besondere Gebühr für die einzelnen Veranstaltungen eines jeden Abends wird **nicht** erhoben.

Konzert-Direktion Hermann Wolff und Jules Sachs

Um ein Wohltätigkeits-Konzert zum Besten des Hilfsbundes deutscher Musiker mit dem Philharm. Orchester zu ermöglichen, für das nur der 8. Mai frei war, wird das Konzert

Alice

Schäffer-Kuznitzky

(Gesang)

Felix Dyck (Klavier)

vom 8. Mai (Singakademie) auf Montag, den

10. Mai 1920 verlegt!

Werke von Schreker (zum 1. Male) Korngold, Debussy, Willner und Leo Lewy.

Karten vom 8. Mai 1920 sind gegen neue einzutauschen.

Verlag von RIES & ERLER Berlin W 15



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34, Fernruf: Lützow 3423. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 7 — Berlin, den 16. Mai 1920 — I. Jahrgang

INHALT

Tendenzen moderner Muſik

Von Siegmund Pisling.

I.

> „Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten."
> Hofmannsthal („Der Dichter und diese Zeit").

Die Tendenz der muſikaliſchen Moderne läuft darauf hinaus, die Form pſychologiſch zu machen. Das Muſikſtück ſoll den Strom des ſubjektiven Lebens widerſpiegeln. So ſicher nun das Bewußtſein nicht aus verbundenen Gliedern beſteht, ſondern fließt, ſo beſtimmt entſpricht die Verflüſſigung der muſikaliſchen Form dem Drang nach Abbildung ſeeliſchen Fließens. Man hat zum Zweck der Beſchreibung von Bewußtſeinszuſtänden die Fiktion aufgeſtellt, daß im Strom unſres Bewußtſeins ein beſtändiger Wechſel von flüchtiger Bewegung und Ruhe ſtattfinde. Man nannte die Ruheſtellen die „ſubſtanzartigen", die Bewegungsſtellen die „tranſitiven" Beſtandteile des Bewußtſeins (James). Aber es iſt klar, daß es ſolche Ruheſtellen im Seelenleben nicht gibt. Man überträgt den Subſtanzbegriff aus der räumlichen Welt in die rein zeitliche der Seele. Man macht ſozuſagen Querſchnitte durch den unteilbaren Bewußtſeinsſtrom. Das Seelenleben iſt in Wirklichkeit immer „tranſitiv". Wir kommen auf die Behauptung zurück, daß die muſikaliſche Moderne die Form pſychologiſch mache. Sie tut es aus dem Grunde, weil ſie das ununterbrochene Fließen des Gefühlsſtromes wiedergibt. Das wird bei Stücken von Schönberg und Wenſe klar. Dieſe Stücke ſind nicht. Sie werden. Bergſons pſychiſcher Dynamismus, der eine unendliche Mannigfaltigkeit von Formen aus ſich entläßt, Bergſons „reine Dauer" ſind die Philoſophie dieſer Muſik.

❦

Der Formenreichtum neuer Muſik wird grenzenlos ſein, grenzenlos, unausſchöpfbar wie die Fülle ſubjektiven Fühlens. In dem Augenblick, wo wir in das Gehege des erſten Sonatenſatzes oder der dreiteiligen Liedform oder in einen der andern Formkäfige geraten, von denen man behauptet, daß ſie uns Bewegungsfreiheit gewähren, in demſelben Augenblick verſklaven wir uns an eine adernbrüchige Doktrin. „Sonate, que me veux-tu?" Sobald man merkt, daß ein Präludium von Debuſſy nach dem Grundplan A B A gefügt iſt, verringert ſich die Freude an einer Muſik von heute um das Maß des Verdruſſes über eine Methode von geſtern. Der Pſychologiſierungsprozeß ſteuert dem Punkte zu, wo die kriſtalliniſchen Formen, in denen ſich die Meiſter der Sonate und Fuge äußerten, neuen Geſtaltungen Platz zu machen. Die neuen Formen „fließen". Sie ſind pſychologiſch. Sie ſind irrational. Das Tongeſchehen verläuft jedesmal in völlig neuen, völlig ſubjektiven Bahnen. Wie ſich Gefühlskomplexe nie wiederholen, ſo erſcheint auch keine einzige muſikaliſche Form öfter als ein Mal. Einmalige Formen laſſen ſich nicht ſubſumieren. Der Typus dankt ab. Es gibt bloß Individuen. Niemand ſieht voraus, wie ſich die Lehre von den formgebenden Elementen der Muſik, als da ſind Melodie, Harmonie, Rhythmus und Form im engeren Sinn, geſtalten wird. Wen die Kühnheit der

Perspektive erschreckt, der halte sich vor Augen, daß die Ars nova des XX. Jahrhunderts den Ausläufer jener gewaltigen Bewegung darstellt, die von der Grammatik der Wiener klassischen Schule, als von der Grammatik der kadenzierenden Ebenmäßigkeiten, abdrängt und das Ideal „formentbundener" Inhalte zu verwirklichen trachtet, wobei uns „formentbunden" nicht als gleichbedeutend mit „chaotisch", sondern als Streitruf gilt, mit dem wir, im Namen der Natur, gegen die tektonischen Formen zu Felde ziehen. Wir werden uns solange emanzipieren, bis die alte Grammatik Lichtenbergs Messer ohne Stiel gleicht, an dem die Klinge fehlt. Und dann werden wir sie vom ersten bis zum letzten Kapitel neu schreiben.

❦

Es ist jetzt viel von expressionistischer Musik die Rede. In der Tat entspricht die oben aufgezeigte Tendenz, den Ablauf emotionalen Lebens in lebensnähere, **ausdrucksvollere** Tonsymbole zu kleiden, als es im Rahmen symmetrischer Form möglich war, dem expressionistischen Stilwillen, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß, zum Unterschied von Poesie und Malerei, es immer nur Phantasiegefühle sind, was den Inhalt auch der radikalsten Musik ausmacht. Gewisse kleine Klavierstücke von Schönberg gelten uns als geniale Sinnbilder seelischen Erlebens in seinem natürlichen Rhythmus. Im satztechnischen Verstande sind diese Stücke abrupt und interjektiv. („Telegrammstil"). Für den Intuitiven „fließen" sie. Sie bilden eine einzige, unteilbare Geste. Die Psyche kennt keine „Zustände". Bloß Übergänge. Thematisch sein heißt zuständlich sein. Aus diesem Grunde gelten vielen die themenlosen unter diesen Stücken als die natürlichsten. Aus hindernislosen Klängen läßt sich aller Ausdruck entbinden, während das einzige, was in der Musik der großen „Symmetrischen" nicht Ausdruck wird, eben die **Form** ist. Man spricht von den „symmetrischen" Formen der Wiener Klassiker und bringt sie in Gegensatz zu den „poetischen" der neudeutschen Schule. Die symmetrische Form sowohl, wie die dem dichterischen Programm sich unterordnende — sie heißt zum Hohn die „freie" —, sind unendlich pedantisch, mit dem Unterschied, daß die eine bei der Geometrie, die andre bei der Literatur borgt. Es ist nicht so wichtig, ob die Gleichgewichtigkeiten nackt zutage treten (klassische Sinfonie), oder ob sie sich verhüllen (sinfonische Dichtung bis herauf zu Schönbergs „Pelleas und Melisande", wo das Expressionistische durchzubrechen beginnt.) Entscheidend ist die stilistische Grundtendenz. Daß diese, hüben und drüben, bis an die Tore von Schönbergs entwickeltem Stil, als **renaissancemäßig** anzusprechen ist, hat der Schreiber dieser Zeilen in Vorträgen zu beweisen versucht.

Jenſeits von Temperierung und Tonalität

Von A. M. Awraamoff
(Autoriſierte Überſeßung aus dem Ruſſiſchen von Hermann Scherchen)

II.

Neue Intervall- und Vielklangs-Verhältniſſe.

Wir wollen jetzt die erhaltene Tonreihe unterſuchen und beginnen mit den einfachſten Verhältniſſen in der Kombination je zweier Töne:

1. Oktaven (1:2)

Oktavenketten haben wir natürlich von jedem Tone aus, nach oben und nach unten genommen.

2. Quinten (2:3) und Quarten (3:4)

Reine Quinten-Quart-Reihen bilden ſich von allen Tönen der Reihe f aus mit der Parallelreihe c, ſo daß wir im ganzen ihrer 7 finden:

I	II	III	IV	V	VI	VII
γ:Δ:γ . .;	b:f:b . .;	des:as:des . .;	f:c:f . .;	a:e:a . .;	c:g:c . .;	ε:ȝ:ε . .;

Abgeſehen von dieſer natürlichen Anordnung ſind folgende Beziehungen zwiſchen ihnen bemerkenswert:

a. wir finden 3 Reihen aufſteigender (und abwärtsgehender) Quarten:

b : f : c : g

deren jede natürlich von den Tönen f und c aus nach beiden Seiten hin errichtet werden können:

f : c : f . . .   f : b : f . . . ;   c : g : c . . .   c : f : c . . .

b. eine chromatiſche, aufſteigende Anordnung von c aus (gemiſcht):

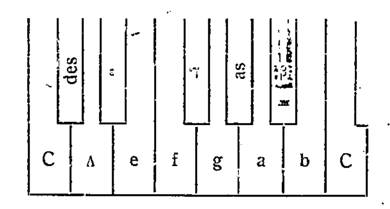
IV, VI, III, I, VII, V, II

und c. eine reine (quintenverwandte):

VI, III, VII, IV, I, V, II

mit einer Neuaufſtellung der IV. und VII. Kette.

Wir dürfen nicht vergeſſen, daß während der Umſtimmung die Verteilung der Töne auf die Taſten trotz der genauen Beachtung der Intervalle durch die große Verſchiedenheit zwiſchen den verſchiedenen Intervallen ſelbſt mehr oder weniger zufällig ſein muß. So ſieht z. B. die auf die Taſten ges-d geſtimmte Quint γ : Δ wie eine kleine Sexte aus, die Quinte b : f dagegen wie eine verminderte Quint; umgekehrt iſt das Taſtenbild der Quarte f : b das einer übermäßigen, das der Quarte Δ : γ gar nur das einer großen Terz. In folgendem gebe ich eine Zeichnung der Klaviatur, wo die relative Größe der Intervalle ebenſo wie ihre Verteilung auf die Klaviatur angegeben iſt.



3. Große Terzen (4:5) und kleine Sexten (5:8)

Solcher finden wir 4, paarweis in Quarten-Quint-Beziehung:

as : c; c : e
des : f; f : a

Dabei entſtehen:

a. 2 übermäßige Dreiklänge

as : c : e; des : f : a

b. 3 große Dreiklänge

c : e : g; f : a : c; des : f : as

und c. 3 kleine Dreiklänge

f : as : c; b : des : f; a : c : e.

Hier iſt zu beachten, daß die Terz as : c ſich nicht zum großen Dreiklang ergänzt durch den fehlenden Ton es, ebenſo wie f : a nicht zum kleinen, da wir auch kein d haben. Selbſtverſtändlich iſt, daß die kleinen Sexten (5 : 8) aus denſelben Tönen der Reihe beſtehen und wir infolgedeſſen ihrer ebenfalls 4 haben.

Ferner iſt noch zu bemerken, daß wir auf f beide Dreiklänge haben und dabei den chromatiſchen Halbton as : a (der Verhältniszahl 24 : 25).

Die 4 großen Terzen konnten wir auf der Klaviatur unterbringen, ohne daß wir ihr äußeres Bild dabei veränderten, während, durch die Deformierung der Quint b : f, der b-Molldreiklang äußerlich als Diſſonanz h : des : f erſcheint.

4. Kleine Terzen (5:6) und große Sexten (3:5).

Ihrer ſind ebenfalls 4, paarweis in Quart-Quinten-Beziehung:

f : as; e : g
b : des; a : c

Sie alle ſind Beſtandteile der oben betrachteten 6 Dreiklänge. Hier fehlt das ergänzende ges zu der Terz b : des, um den großen Dreiklang zuſtande kommen zu laſſen, ebenſo wie für den kleinen Dreiklang h zu der Terz e : g. Nur der Intervallklang b-des hat kein entſprechendes Taſtenbild, indem er die Taſten für eine große Sekunde einnimmt.

Sekunden.

Wenn wir darunter die in der Tonreihe nebeneinander liegenden Töne verſtehen, ſo erhalten wir eine durchaus zufällige Aufzählung, da in ihr ſo charakteriſtiſche Sekunden, wie g-a und as-b nicht enthalten ſind. Deshalb wollen wir als Sekunden nur ſolche Intervalle unſerer Klangreihe betrachten, deren Verhältniszahlen keinen größeren Abſtand des Zählers vom Nenner als 1 haben, und für die wir 7 als kleinſten Zähler annehmen.

Dann erhalten wir:

5) 4 natürliche Ganzton-Intervalle (7 : 8), als Umkehrung der natürlichen Septimen 4 : 7

$c : \Delta = f : \gamma = \beta : c = \varepsilon : f = 7 : 8$

6) 2 große Ganzton-Intervalle (8 : 9) mit den Septimen 9 : 16

b : c = f : g = 8 : 9

7) 2 kleine Ganzton-Intervalle (9 : 10) mit den Septimen 5 : 9

g : a = as : b = 9 : 10

8) 2 natürliche Halbton-Intervalle (14 : 15) mit den Umkehrungen (15 : 28)

$des : \Delta = \varepsilon : e = 14 : 15$

9) 4 diatoniſche Halbton-Intervalle (15 : 16) mit den großen Septimen 8 : 15

c : des = e : f = g : as = a : b = 15 : 16

10) 2 Leitton-Halbton-Intervalle (20-21), als Differenz zwiſchen der großen Sexte und der natürlichen Septime (5/3 : 7/4 = 20 : 21) und ihre Umkehrungen 21 : 40

$a : \beta = \gamma : as = 20 : 21$

11) das chromatiſche Halbton-Interval und die entſprechende verminderte Oktave 25 : 48

as : a = 24 : 25

12) 3 enharmonische Halbton-Intervalle (deren Umkehrungen wie falsche Oktaven klingen und ohne Interesse für uns sind)

$\Delta : \varepsilon = 48 : 49$; $g : \gamma = \beta : b = 63 : 64$

Mit einiger Vorsicht können wir dieser Aufzählung noch

13) die übermäßige Sekunde

des : e = 64 : 75

und ihre Umkehrung, die verminderte Septime (75 · 128) anfügen, denn die Grenzen unsrer Klangreihe umfassen vollständig das harmonische F-moll sowohl wie das weiche F-dur mit Moll-Unterdominante:

f : g : as : b : c : des : e : f : g : a : b ....
8/9 15/16 9/10 8/9 15/16 64/75 15/16 8/9 9/10 15/16

Es wird hier am Orte sein, weitere Tonale-Dissonanzen dieser Reihen aufzuweisen:

14) übermäßige Quarten (32 : 45) und verminderte Quinten 45 : 64 in der Umkehrung

b : e = des : g = 32 : 45

15) übermäßige Quinten (16 : 25) mit den verminderten Quarten der Umkehrung 25 : 32

as : e = (des : a) = 16 : 25

16) die falsche kleine Terz (27 : 32) auf der II. Stufe, mit der Umkehrung 16 : 27

g : b = 27 : 32

Das Vorkommen des klassischen dur-moll in unsrer Tonreihe soll uns jedoch nicht weiter ablenken, da sein Auftauchen hier so wie so von Zufälligkeiten abhängig ist und nur als Bestätigung der innerlichen Einfachheit und Reinheit derselben dienen kann. Fände sich in unsrer Reihe auch der Ton d, so stände auch F-dur zu unsrer Verfügung.

Uns haben hier vielmehr die neuen Verhältnisse zu interessieren, die sich uns durch die Einführung der 4 natürlichen Septimen eröffnet haben und deren Charakteristikum der Multiplicator 7 in Hinsicht auf den Nenner ist. Einige von ihnen haben wir bei unsrer Untersuchung schon berührt. So fanden wir die 4 Oktaven-Reihen von den Tönen β, ε, Δ, und γ aus; die beiden Quint-Quarten-Reihen paarweise aus denselben Tönen bestehend; die vier natürlichen Sekunden (7/8), die zwei natürlichen Halbtöne $\frac{(2\cdot 7)}{(15)}$, die zwei Leitton-Halbtöne $\frac{(20)}{(3\cdot 7)}$ und die drei harmonischen Kommas $\frac{(48)}{(7\cdot 7)}$ und $\frac{(7\cdot 9)}{(64)}$.

In folgendem wollen wir diese Verhältnisse systematisch untersuchen: in der Taballe

γ : b : des : f : a : c : ε
Δ : f : as : c : e : g : β

sind sie systematisch nach beiden Seiten hin von den Grundtönen f und c aus verteilt. So erhalten wir

a) 4 Intervalle 6 : 7 mit der Umkehrung 7 : 12

$\gamma : b = \Delta : f = c : \varepsilon = g : \beta = 6 : 7$

b) 4 Intervalle 5 : 7 mit der Umkehrung 7 : 10

$\gamma : des = \Delta : as = a : \varepsilon = e : \beta = 5 : 7$

c) 4 Intervalle der natürlichen Septime 4 : 7 mit der natürlichen Sekunde 7 : 8 in der Umkehrung (siehe oben)

$\gamma : f = f : \varepsilon = \Delta : c = c : \beta = 4 : 7$

d) 4 Intervalle 32 : 35 mit der Umkehrung 35 : 64

$\gamma : a = des : \varepsilon = \Delta : e = as : \beta = 16 : 21$

e) 4 Intervalle 16 : 21 mit der Umkehrung 21 : 32

$\gamma : c = b : \varepsilon = \Delta : g = f : \beta = 16 : 21$

f) 2 Intervalle 32 : 49 mit der Umkehrung 49 : 64

$\gamma : \varepsilon = \Delta : \beta = 32 : 49$

g) 2 Intervalle 7 : 9 mit der Umkehrung 9 : 14

$b : \Delta = \varepsilon : g = 7 : 9$

h) 2 Intervalle 15 : 28 mit dem natürlichen Halbton 14 : 15 in der Umkehrung (ſ. oben)

$$\Lambda : des = e : \varepsilon = 15 : 28$$

i) 2 Intervalle 24 : 35 mit der Umkehrung 35 : 48

$$\Lambda : a = as : \varepsilon = 24 : 35$$

j) 2 Intervalle 21 : 40 mit dem Leitton-Halbton 20 : 21 in der Umkehrung

$$\beta : a = as : \gamma = 21 : 40$$

k) 2 Intervalle 32 : 63 mit dem enharmoniſchen Komma II 63 : 64 in der Umkehrung (ſ. oben)

$$\gamma : g = b : \beta = 32 : 63$$

l) 2 Intervalle 64 : 105 mit der Umkehrung 105 : 128

$$\gamma : e = des : \beta = 64 : 105$$

m) 1 Intervall 49 : 96 mit dem enharmonischen Komma I 48 : 49 in der Umkehrung (ſ. oben)

$$\varepsilon : \Lambda = 49 : 96$$

n) 1 Intervall 128 : 147 mit der Umkehrung 147 : 256

$$\gamma : \beta = 128 : 147$$

In folgender Tabelle ſind alle unterſuchten Intervalle unter Beachtung ihrer Anordnung gemäß der Klaviatur enthalten:

	c	des	Λ	ε	e	f	γ	g	as	a	β	b
c	1	8/15	4/7	7/12	5/8	2/3	16/21	3/4	4/5	5/6	7/8	8/9
des	15/16	1	15/28	35/64	75/128	5/8	5/7	45/64	3/4	25/32	105/128	5/6
Λ	7/8	14/15	1	49/96	35/64	7/12	2/3	21/32	7/10	35/48	49/64	7/9
ε	6/7	32/35	48/49	1	15/28	4/7	32/49	9/14	24/35	5/7	3/4	16/21
e	4/5	64/75	32/35	14/15	1	8/15	64/105	3/5	16/25	2/3	7/10	32/45
f	3/4	4/5	6/7	7/8	15/16	1	4/7	9/16	3/5	5/8	21/32	2/3
γ	21/32	7/10	3/4	49/64	105/128	7/8	1	63/64	21/40	35/64	147/256	7/12
g	2/3	32/45	16/21	7/9	5/6	8/9	32/63	1	8/15	5/9	7/12	16/27
as	5/8	2/3	5/7	35/48	25/32	5/6	20/21	15/16	1	25/48	35/64	5/9
a	3/5	16/25	24/35	7/10	3/4	4/5	32/35	9/10	24/25	1	21/40	8/15
β	4/7	64/105	32/49	2/3	5/7	16/21	128/147	6/7	32/35	20/21	1	32/63
b	9/16	3/5	9/14	21/32	45/64	3/4	6/7	27/32	9/10	15/16	63/64	1

Die Summe aller auf obige Weiſe feſtgeſtellten Intervalle iſt nicht ſo genau zu beſtimmen. Jedenfalls iſt ſie außerordentlich groß, da wir bei Umſtellung der Intervall-Tonbeſtandteile in eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer eine ſcharfe Veränderung der harmoniſchen Bedeutung des Zuſammenklangs wahrnehmen, ſo daß wir keine Veranlaſſung haben, irgend ein beliebiges Paar Töne, z. B. c-Λ als unveränderliche Konſonanz oder Diſſonanz anzuſehen. Denn in der Lage

$$\Lambda^1 - c^2 = 4 : 7, \text{ oder } \Lambda - c^2 = 2 : 7$$

iſt die Konſonanz des gegebenen Intervalls unzweifelhaft, während in der Lage

$$C - \Lambda^2 = 7 : 64$$

durch den nahen 9. Oberton d, der Zuſammenklang ſehr unangenehm diſſoniert, mit ſtarken Schwebungen des Intervalls

$$d^2 : \Lambda^2 = 63 : 64$$

Das Nachlaſſen der Konſonanz findet auch in dem unverhältnismäßigen Anwachſen des Nenners der Verhältniszahl ſeinen Ausdruck. Dies erklärt ſich aber daraus, daß c ſelbſt 7. Oberton von Λ iſt, während der Ton Λ ſelbſt bei unbegrenzter Fortſetzung in der Obertonreihe von c nicht vorkommt. Überhaupt iſt man bisher dieſem Umſtande beharrlich ausgewichen, und hat der Graduation der Konſonanz bei Umkehrungen und Erweiterungen der Intervalle in Oktaven keine Beachtung geſchenkt. So drängt ſich z. B. die ſcharfe Diſſonanz des Zuſammenklangs

$$e - c^2 = 5 : 16$$

förmlich auf und hätte die Berückſichtigung der Komponiſten und Theoretiker finden müſſen, während wir dieſes Intervall überall ſogar für den ſtrengen Stil im 2ſtimmigen Satz erlaubt finden. Allein im Flötenregiſter der Orgel erſcheint es uns einigermaßen erträglich; aber auch hier iſt ſein

Klang nicht konſonant, da er zu gleicher Zeit deutlich einen fis (dem 11. Oberton von c) nahen Kombinationston entſtehen läßt. Das iſt auch der Grund geweſen, weshalb der Quartſextakkord im ſtrengen Stil verpönt war, obgleich man eigentlich genau zwiſchen dem Dur- und Moll-Quartſextakkord hätte unterſcheiden müſſen und von dieſen beiden den letzteren ganz vermeiden, und erſteren nur in den Fällen anwenden ſollen, da er das Intervall der Undezieme in ſich enthält — denn gegen das Intervall der Quarte iſt, hinſichtlich ſeiner Konſonanz, natürlich nicht das Geringſte einzuwenden.

Es liegt jedoch nicht in unſerer Abſicht, irgendwie in Hinſicht auf die mögliche harmoniſche Vereinigung eines oder des anderen Tonpaares zu kontrapunktiſchen Zwecken eine Entſcheidung zu treffen, und ſo wenden wir uns der harmoniſchen Unterſuchung 3-, 4- und 5-ſtimmiger Zuſammenklänge unſerer Tonreihe zu, wobei wir dieſe gewiſſermaßen als eine 12-tonige Leiter betrachten werden.

Ihre Grundharmonien werden natürlich ſein:

a) 4 Dreiklänge

f as c e g; b des f a c

und b) 4 Septimenakkorde

Δ f as c e g β; γ b des f a c ε

Dabei finden wir folgende Nebenharmonien:

1) den großen Dreiklang — des f as
2) den kleinen Dreiklang — a c e
3) 2 übermäßige Dreiklänge — as c e; des f a
4) 2 kleinen Dreiklängen ähnliche (mit natürlichen Septimen an Stelle der Terzen) der Verhältniszahlen 6 : 7 : 9 — c ε g; γ b Δ

   12 Typen verminderter Dreiklänge mit äußerſt unterſchiedlichem harmoniſchen Beſtand und Wert. 2 davon
5) e g β = a c ε = 5 : 6 : 7

   haben völlig konſonanten Charakter und können wie die Grundharmonien der Tonreihe gebraucht werden, da ihre Beſtandteile nur Abgeleitete der natürlichen Septime ſind.
6) Ihre Umkehrungen, die Dreiklänge

   Δ f as = γ b des = 7 : 6 : 5

   ſind hinſichtlich ihres harmoniſchen Wertes identiſch mit ihnen.

Außer dieſen beiden Paaren finden ſich innerhalb unſerer Tonreihe noch einige verminderte Dreiklänge, welche als zufällige Verbindungen auftreten. So haben wir

7) den Dreiklang auf der VII. Stufe von F-dur (f-moll)

   e g b
   5/6 27/32

   mit der falſchen Terz g—b (27 : 32)
8) den Dreiklang auf der II. Stufe von f-moll

   g b des
   27/32 5/6

   als Umkehrung des erſteren, mit dem er gemeinſam den tonalen verminderten Septimenakkord

   e g b des bildet.
9) Der dreiſtimmige Zuſammenklang mit übermäßiger Sekunde

   b des e
   5/6 64/75

   und ſeine ſich mit ihm zu dem obigen Septimenakkord zuſammenſchließende Umkehrung

10) des e g
64/75 5/6

11) 6 zufällige Verbindungen aus denſelben Tönen mit Anwendung der enharmoniſchen Verwechſelung (63 : 64) — g γ und b β — gebildet:

e γ β; γ β des; e γ h;
105/128 128/147 128/147 105/128 105/128 6/7

g β des; β des e; des e γ
6/7 105/128 105/128 64/75 64/75 105/128

Dieſe Zuſammenhänge ſind von äußerſtem Intereſſe: während allen der Charakter des verminderten Dreiklanges gemeinſam iſt, ſtellen ſie zugleich 12 verſchiedene Akkordtypen mit jedesmal anderen Beſtandteilen dar, die ſomit auch ganz verſchiedene tonale Neigungen haben müſſen. Bei der temperierten Stimmung fallen ſie alle in einer Schablone zuſammen, während wir wiſſen, daß die oben betrachteten Arten durchaus nicht alle Möglichkeiten dieſes Typus erſchöpfen, da uns ja ſogar vorläufig noch eine ſo charakteriſtiſche Verbindung, wie es z. B. der natürliche Zuſammenklang gis h d iſt, fehlt (aus dem 9., 15. und 25. Oberton der Verhältniszahlen 25 : 30 : 36 gebildet).
5/6 5/6

In unſerer Tonreihe könnten wir den entſprechenden Zuſammenklang vom Ton e aus finden, indem wir b um das Komma (80 : 81) erhöhen. Hier möchte ich die Aufmerkſamkeit auf jene Erſcheinung lenken, daß unter allen 12 aufgeſtellten Typen ſich nicht ein einziges Mal die entſprechende Verbindung — nämlich paarweis gleicher Intervalle — gefunden hat. Ich habe ſchon früher darauf hingewieſen, warum die Tonreihe ſo ſehr ſymmetriſchen Intervall-Verhältniſſen widerſtrebt: die Melodieführung verbietet die Aufeinanderfolge zweier völlig gleicher Intervalle in derſelben Richtung. Und innerhalb unſerer Tonleiter erhärten nicht nur die nebenbei entſtandenen F-dur- und f-moll-Folgen (ſiehe oben), ſondern die ganze Reihe als ſolche dieſe Behauptung:

c des λ ε e f g γ as a β b c
15/16 14/15 48/49 14/15 15/16 8/9 63/64 20/21 24/25 20/21 63/64 8/9

Innerhalb unſerer Tonreihe wiederholt ſich kein Intervall direkt nacheinander; um ſo eindringlicher tritt die Symmetrie hervor, mit der ſich die Intervalle nach beiden Seiten von den Polen f und c aus erſtrecken, und zwar ſind die Intervalle 48 : 49 und 24 : 25 hier zu den Mittelpunkten geworden, von denen aus wir in entſprechenden, entgegengeſetzten Gängen gleichzeitig die Tonika und Dominante der Tonreihe erreichen. Dabei bleibt die Symmetrie unverletzt, wie weit wir auch die Bewegung nach beiden Richtungen hin fortſetzen.

12) 2 doppelte Quarten- (oder doppelte Quinten-) Zuſammenklänge
b f c; f c g

13) Einen Dreitonklang des Typs 7 : 8 : 9 (als unvollſtändiger natürlicher Nonakkord mit dem Grundton in der Tiefe, auftretend) f ε g
4/7 7/9

14) Einen Dreitonklang des Typs 5 : 7 : 9. als Teil eben deſſelben Nonakkordes:
a ε g
5/7 7/9

15) Einen Dreitonklang des Typs 8 : 9 : 10 mit in den Baß verſetztem g der Verhältniszahl 9
g f a
9/16 4/5

16) 2 Dreitonklänge des Typs 4 : 5 : 7, als natürliche Septimenakkorde mit ausgelaſſener Quinte: c e β; f a ε

17) 3 Dreitonklänge des Typs 4 : 6 : 7, als die gleichen Septimenakkorde mit ausgelaſſener Terz c g β; f c ε; γ λ f

18) 5 Umkehrungen der letzten Dreitonklänge (16 und 17), als unvollſtändige, natürliche Moll-Septimenakkorde   Δ as c; γ des f; Δ f c; γ b f; c ε β

19) 2 unvollſtändige, tonale Septakkorde in f-moll

c e b; c g b

20) Einen Dreitonklang als Umkehrung des Typs 15, in derſelben Lage

b as c
5/9 4/5

Äußerſt intereſſant iſt, die Klangkraft des letzteren mit der der ihm entſprechenden Zuſammenklänge 13) und 15) zu vergleichen: alle 3 haben den Charakter des unvollſtändigen Nonenakkordes gemeinſam, während der Grad ihrer Konſonanz abſolut verſchieden iſt! Auf unſerem wohltemperierten Klavier verfließen all dieſe Unterſchiede natürlich völlig in eins.

Die letzten Werke Claude Debuſſys

Von Egon Wellecz.

Seit der Romantik iſt man gewohnt, allem Geſchehen den Begriff der Entwicklung zu ſupponieren. Mit dieſer bequemen Handhabe ſucht man vor allem das ſublimierteſte Geſchehen, die Kunſt, zu erfaſſen und Ordnung in das Chaos der Erſcheinungen zu bringen. Halbphiloſophiſche Bücher, wie Spenglers „Untergang des Abendlandes“ haben dieſe Betrachtungsweiſe aufs Höchſte geſteigert, zeigen aber in ſich bereits die Grenzen und das Hinfällige derartiger Konſtruktionen, durch die die Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen niemals in ihrer vollen Vitalität erfaßt werden kann.

Den Begriff der Entwicklung im Sinne einer ſteten Steigerung, als einer Verbeſſerung des Früheren konnte nur eine Epoche erſinnen, die in ſich das Gefühl trug, die Vollkommenheit wenn nicht zu erreichen, ſo doch ihr nahe zu kommen. Es entſpricht auch dem Weſen der romantiſchen Kunſt, der romantiſchen Muſik mit ihrem geſteigerten Ichgefühl, ihrer Sehnſucht nach Erlöſung ohne ſich zu demütigen, ihrem Ringen um das Höchſte ohne die eigenen Grenzen zu kennen, und verſagt vor der Kunſt einer jeden, von wahrhafter Transzendentalität, von einer ſelbſtverſtändlichen Religioſität erfüllten Epoche, verſagt auch vor jeder Kunſt, die nicht Ausſprache zwiſchen Künſtler und Welt iſt, ſondern ſich ſelbſt enthüllt mit den Mitteln, die innerhalb der Grenzen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten liegen.

Nur ſo läßt ſich das Schaffen Debuſſys erfaſſen: von dem Augenblicke an, wo er in den Vollbeſitz ſeiner Mittel gekommen iſt, bleibt ſein Schaffen auf einer Ebene, ohne zu unerwarteten Höhepunkten zu führen. Es gibt Werke, die mehr oder minder inſpiriert ſind, alle aber tragen eine innere Vollendung in ſich. Er ſchreibt keinen Takt nieder, der nicht ausgereift iſt. Die problematiſche Ausſprache, das Ringen um die Form exiſtiert für ihn nicht, oder richtiger geſagt: er läßt es nicht ſichtbar werden. Das betrachtet er als innere Angelegenheit des Künſtlers, der nur das darbieten ſoll, was geformt und reif iſt.

Alles iſt bei Debuſſy von einem wunderbaren Ebenmaß. Er baut ſeine Werke in einer, nur ihm eigenen zurückhaltenden Architektur auf, bei der kein Detail hervortritt, alles ſich dem Ganzen ein- und unterordnet. Seine Harmonik iſt kühn, ohne befremdend zu ſein, ſeine Rhythmen ſind prägnant und voll treibender Kraft, ohne je brutal zu

wirken, ſeine Melodik iſt von einer Süße, die berauſchend wirkt, ohne je ſüßlich und ſentimental zu werden. Er hat Kraft und Zartheit, Schwung und Grazie; er darf alles wagen, weil er das Geheimnis von Allem kennt.

Er hat die franzöſiſche Muſik wieder auf den Weg gebracht, den ſie ſeit den großen Claveciniſten, und nicht zu ihrem Heil, aufgegeben hatte. Er knüpft an Couperin und Rameau wieder an. Wie dieſe ſchreibt er Klavierſtücke, die einen Titel haben. Wie ſehr unterſcheiden ſich aber dieſe Werke von den monſtröſen Gebilden der Programmmuſik, die wir in den letzten Jahren zu hören bekamen. Hier der Verſuch, der Muſik epiſchen Charakter zu geben, ſie zu wechſelnden Schilderungen zu zwingen, Gedankliches ihr unterzulegen, dort, wie bei den alten Suitenkomponiſten das Schaffen eines kurzen, einheitlichen Stückes unter der Inſpiration einer leitenden poetiſchen Idee; Natureindrücke wie „Clair de lune", „La Soirée de Granade", „Jardins sous la pluie", „Les collines d' Anacaprie", „Canope" oder Gedichte in Muſik wie „Pagodes", „Et la lune descend dans le temple qui fut", „Danseuses de Delphe", „La sérénade interrompue".

◈

Auf dem Klavier, von der Liſztſchule ſeiner eigentlichen Sphäre entriſſen und zu orcheſtralen Wirkungen mißbraucht, enthüllt ſich ſein Schaffen am reinſten. Mit einem unſäglich feinen Klangempfinden begabt, ſuchte er dem Klavier wieder eine Funktion zu geben, wie ſie der Natur des Inſtrumentes entſpricht. So knüpft er in ſeinen Jugendwerken unmittelbar an Chopin an, deſſen Gedenken er das Hauptwerk ſeiner letzten Epoche, die „Douze Etudes pour le Piano" widmet. Es ſind richtige Klavieretüden aber von einer bewundernswerten Eigenart, von einem Reichtum des Geſtaltens, der immer aufs Neue entzückt. Kaum in einem andern Werk iſt es Debuſſy gelungen, ſo ſehr den Begriff der Steigerung zu vermeiden und wie die alten Claviciniſten in einer Ebene zu bleiben. Weit weniger glücklich erſcheint das Problem in den drei großen Stücken für zwei Klaviere zu vier Händen „En Blanc et Noir" gelöſt. Sie ſind im Frühjahr 1915 entſtanden, in der Zeit, da Debuſſy nach den erſten furchtbaren Monaten des Krieges, in denen wohl kaum ein großer Künſtler die Sammlung zum Arbeiten hatte, wieder zu komponieren begann, doppelt ſchwer unter der ſeeliſchen Depreſſion und der Ahnung des herannahenden Todes leidend. Das Werk fällt ſo ſehr aus der Linie, in der ſich Debuſſys Schaffen bewegt, heraus, daß es intereſſant wäre, über die näheren Umſtände ſeiner Kompoſition genaueres zu erfahren; denn ungefähr der gleichen Zeit gehören „Six Epigraphes antiques" für Klavier zu vier Händen an, die von einer meiſterhaften Prägnanz und Einfachheit des Ausdrucks ſind.

Das erſte der Stücke „Pour invoquer Pan, dieu du vent d' été" iſt ein Paſtorale, die Linie des „little Shepherd" in „Childres Corner" und der „Fille aux cheveaux de lin" in „Prèludes I" fortführend, zart und klar in den Konturen, dünn im Satz. Ebenſo einfach, beinahe den zweiten Spieler entbehrlich machend, iſt das zweite, „Pour un tombeau sans nom". Das ergreifendſte der Stücke ſcheint mir das dritte, „Pour que la nuit soit propice" zu ſein, wie ein Gebet um Ruhe und Frieden, mit dem Debuſſy Nacht für Nacht den Schlaf erwartete, — wie ein Wanderer (ſo ſchrieb er einem Freunde) der auf einen Zug wartet, von dem er weiß, daß er doch nie kommen wird, — und erfüllt von der reſignierten Hoffnungsloſigkeit des Wiſſenden, die nie zur lauten Klage wird.

Vielleicht läßt ſich an dieſem Stück, wo die Beziehung zwiſchen Künſtler und Werk eine auffallende iſt, der Begriff des Schaffens im höchſten Sinn in Worte faſſen. Nicht das Erlebnis wird dargeſtellt, ſondern das, was hinter dem Erlebnis ſteht. Debuſſy tritt hinter ſich zurück, er teilt nicht ſich mit, wie der romantiſche Künſtler, er zeigt nicht ſeinen Konflikt mit der Welt, nicht ſein Ringen um Gott, nicht ſeinen Schmerz und ſeine Qual; dies macht er mit ſich ab. Sein Kunſtwerk erfüllt er mit dem Niederſchlag deſſen, was

von all dem Zufälligen der eigenen Person, des eigenen Schicksals als bleibend und unveränderlich geblieben ist. So steht er an der Schwelle einer neuen Zeit, so wird er zum Schöpfer einer neuen Klassizität.

Nie wird es eine Rückkehr zu Mozart geben und alles Komponieren im alten Stil ist eine läppische Spielerei, die nur die geringe Geistigkeit der meisten Musiker aufs Traurigste beleuchtet, es gibt aber vorwärts einen Weg zu einer neuen Einfachheit, die dann lebendig werden wird, wenn nicht große Opern und Sinfonien wie improvisierte Skizzen aussehen werden, sondern kleine Skizzen die Vollendung und Abrundung in sich tragen werden; wenn Größe nicht an der Masse, sondern an der Vollkommenheit des Gebotenen gemessen werden wird.

Den neuen klassischen Stil, die attische Klarheit, zu der sich Debussy in seinen letzten Werken durchgerungen hat, weisen die Sonaten für verschiedene Instrumente auf, von denen drei vorliegen: die Sonate für Violoncello und Klavier, die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe und die Sonate für Violine und Klavier. Die Instrumente sind alle nach ihrem natürlichen Charakter behandelt. Man erkennt auf den ersten Blick: hier spielt die Flöte, dort die Geige; hier das Klavier, dort die Harfe. Das Klavier ist nicht melodieführend, sondern begleitend verwendet, die Violine quält sich nicht in mißklingenden Doppelgriffen, das Cello nicht in unnatürlichen Lagen.

Formal am interessantesten ist die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe, am klarsten gebaut die Violinsonate. Die Sätze haben nicht den der Haydn-Mozart Epoche entstammenden typischen Aufbau, sondern mischen Kontrastgebung der Sonate mit Elementen der Suite. Mag sein, daß die Erfindung nicht immer die stärkste ist, ich habe wenig für Leute übrig, die den Themenrausch haben und darüber die höheren Schönheiten und Notwendigkeiten der Gesamtstruktur nicht kennen, die glauben, komponieren zu können, wenn ihnen ein brauchbares Motiv einfällt, hinter dem sich eine trostlose Öde einstellt, die sie dann Durchführung nennen. Derlei Infantilitäten haben mit Kunst nichts zu tun.

Der Musiker wird an diesen Spätwerken Debussys die maîtrise bewundern, die meisterliche, sicher abwägende Hand eines, der inmitten modischen Komponierens im Wagnerepigonenstil seinen eigenen Weg ruhig und unbeirrt gegangen ist, und seinem Lande eine neue Musikkultur gegeben hat.

Das Tempo

Musikalisch-psychologische Studie von

Dr. Alfred Guttmann.

Jeder reproduzierende Künſtler weiß, daß er dasſelbe Stück heut ſchneller, ein anderes Mal langſamer nimmt. Die Gründe hierfür, die teils im Muſikaliſchen, teils im Pſychologiſchen liegen, ſind ſehr mannigfach. Der denkende Muſiker hat ſich mit dieſen Problemen beſchäftigt und Beobachtungen in ſich geſammelt; auch der Hörer, der aufmerkſam und kritiſch muſikaliſche Leiſtungen aufnimmt, weiß, daß nicht nur ein- und derſelbe Künſtler verſchiedenartige Tempi hat, ſondern daß ein- und dasſelbe Stück von verſchiedenen Künſtlern vorgetragen, oft eine andere zeitliche Dauer hat. Die alte äſthetiſche Frage, ob es eine eindeutige, daß heißt hier, zeitlich genau beſtimmbare Muſik gibt, ſteht im Hintergrunde aller dieſer Erörterungen. Seit der Erfindung des Metronoms war es dem ſchaffenden Künſtler möglich, eine gewiſſe Geſchwindigkeit für den Ablauf des Stückes vorzuſchreiben. Hiervon iſt in den folgenden Darlegungen nicht die Rede. Es ſoll vielmehr verſucht werden, an der Hand von Beobachtungen und zahlenmäßigen Feſtſtellungen über lange Jahre darzulegen, welche Momente für die feineren Unterſchiede des Tempo in Betracht kommen. Am einfachſten erſcheint es, ein kurzes Stück, ſagen wir ein Lied, in ſeiner zeitlichen Dauer feſtzulegen. Indeſſen ſpielen da techniſche Fragen (Atemführung, Tonanſatz, Vokaliſierung u. a.) ſehr ſtark mit, die bei der Kürze eines Liedes bei verſchiedenen Sängern erheblich ins Gewicht fallen. Zudem iſt der Sänger, der ſich nicht ſelber begleitet, an einen zweiten reproduzierenden Künſtler gebunden, ſodaß man alſo einen Komplex meſſen würde. Der Soloinſtrumentaliſt jedoch iſt noch vielmehr als der Sänger im Tempo von den techniſchen Schwierigkeiten des Stückes abhängig: er wird durch das rein Materielle ſeiner Darbietung gehindert, der reinen Intention immer völlig gleichzukommen. So ſchien es am beſten, ein Gebiet zu wählen, wo der ausübende Künſtler weder von eigenen techniſchen Schwierigkeiten behindert wird, noch direkt an die Leiſtung des Ausübenden gebunden iſt. Hierfür fand ich am geeignetſten die Tätigkeit des Dirigenten.

Verſchiedenheiten der Tempi beruhen einmal auf dem Beſtehen großer Temperamentsunterſchiede: es gibt ausgeſprochene Adagio-Naturen und exquiſite Preſto-Naturen. Nicht nur manche Muſiker, ſondern auch manche Muſikſtätten ſind wegen ihrer traditionell langſamen Tempi berühmt. Abgeſehen davon ſind für die Tempounterſchiede eine Reihe von pſychologiſchen Momenten wirkſam, Faktoren alſo, die mit dem rein Muſikaliſchen nicht eigentlich zu tun haben. So iſt die ſeeliſch-nervöſe Dispoſition des Dirigenten oft entſcheidend für das Tempo eines Orcheſterſtückes. Wer in Erregtheit unruhig, ſeeliſch unfrei dirigiert, wird dasſelbe Stück zweifellos ſchneller nehmen, als wenn er es in gleichmäßiger, konzentrierter Gemütsverfaſſung ſpielt. Zweitens wird das Moment der Gewöhnung eine Rolle ſpielen: ein oft dirigiertes Stück wird mit anderer Anteilnahme der Seele, mehr aus dem Handgelenk heraus und in anderem Tempo dirigiert. Sodann wechſelt der ſeeliſche Kontakt zwiſchen dem Dirigenten und den Ausübenden; die Rückwirkung der Art, wie das Orcheſter ſpielt, beeinflußt den Dirigenten in ſeiner ganzen ſeeliſchen Verfaſſung und wirkt ſo auf das Tempo. Auch ſchafft das Verhalten des Publikums eine Atmoſphäre der Luſt oder Unluſt. Auch dieſes alles wirkt, wenngleich es außerhalb des Muſikaliſchen und im Grunde genommen außerhalb des Künſtleriſchen liegt, ſtark auf das Tempo ein.

Die künſtleriſchen Gründe ſind ebenfalls zahlreich: einmal wechſelt beim Dirigenten, wenn er älter und reifer wird (und das geht beim Künſtler oft ſehr ſchnell vor ſich) aus dem Stück heraus die Auffaſſung: ein Symphonie-Satz, der dem Künſtler vollendet ſchön geklungen hat, läßt in ſeiner Wirkung auf ihn nach. Er empfindet jetzt Längen und tote Stellen dort, wo er früher in den Melodien, den Harmonien, der Inſtrumentation geſchwelgt hatte. Die notwendige Folge iſt, daß er an ſolchen Stellen nunmehr eilt. Ein anderer wichtiger Punkt iſt die Klangwirkung eines zu Gehör kommenden Stückes auf den Dirigierenden im Vergleich zu dem vorher vorgeſtellten oder früher anders gehörten Klang desſelben Stückes; hier ſpielt nicht nur die Qualität

des ausübenden Orcheſters eine Rolle, ſondern auch das Quantum: mit 16 Primgeigen kann man andere Tempi nehmen als mit 8. Ein und derſelbe Klangkörper (Orcheſter, Chor) wirkt in einem anderen Raum, ja auch an einem andern Tage in demſelben Raum akuſtiſch ſo anders, daß der Dirigent gezwungen iſt, aus Rückſicht hierauf das Tempo zu ändern. Schließlich ſind auch Einzelfaktoren einer Geſamtwirkung beſtimmend auf die Auffaſſung und wirken ſomit auf das Tempo zurück: wie eine liebevolle Kantilene in einem ſoliſtiſch hervortretenden Inſtrument (etwa Oboe oder Horn) phraſiert wird, wie Nebenſtimmen aus dem Orcheſtergewebe durch blühenden Ton (im Cello) hervortreten, das gibt gelegentlich oft unerwartet ſo neue Klangwirkungen, daß der eindrucksfähige und ſenſible Dirigent ſofort nachgibt. (Von der Umkehrung dieſer Einwirkung, dem künſtleriſch-wichtigen, wird hier nicht geſprochen. Daß der Dirigent dem Orcheſter ſeine Auffaſſung, ſein Tempo gibt, iſt ſelbſtverſtändlich.)

Wo liegt nun der Maßſtab dafür, ob dieſe, ſcheinbar a priori aufgeſtellten theoretiſchen Erörterungen ſich in der Tat ſo auswirken, daß der Hörer es bemerkt. Exiſtiert denn aber überhaupt „der“ Hörer? Sicherlich nicht. Die Hörerſchaft als ſolche, das Publikum ſetzt ſich aus unzähligen Individuen zuſammen. Scheidet man von vornherein Unkünſtleriſche oder künſtleriſch Ungebildete aus, ſo findet ſich unter dem kleinen Reſt von urteilsfähigen Hörern gleichfalls jener Typ, der zu langſamen Tempi neigt und jener, dem jedes Tempo zu langſam erſcheint. Unter den Hörern ſind ſolche, die unkonzentriert dabeiſitzen, es eilig haben und ſchnell weg möchten und ſolche, die ſich mit Hingabe in das Stück vertiefen. Auch hier finden ſich Perſonen, die das eine oder andere Stück ſo kennen, daß es ihnen ſchon „langweilig“ wird, auch hier wechſelt die künſtleriſche Auffaſſung eines Stückes und damit das Urteil darüber, ob das Zeitmaß adäquat iſt, auch hier wirken Einzelheiten künſtleriſcher und akuſtiſcher Art ein. Ja, auch Optiſches ſpielt mit: die Haltung, die Gebärdenſprache des Dirigenten, ſelbſt die körperliche Haltung des Orcheſters, ſowie die Nachbarſchaft des Hörers beeinfluſſen die Urteile.

Die Aufzählung aller dieſer Fehlerquellen (ſie iſt bei weitem nicht vollzählig!) zeigt ſchon, wie ſchwer es iſt, in ſolchen Werturteilen einen wirklichen Maßſtab zu finden. Jeder unter uns erlebt ja auch auf Schritt und Tritt, daß er im Konzert interpelliert wird: „Heut hat Strauß aber wieder unglaublich gehetzt!“ oder: „Das waren ja faſt Bayreuther Tempi“. Gerade in dieſen Tagen hat ſich ein bekannter Kritiker über Strauß in einem Berliner Abendblatt hierüber ſo geäußert:

> „Oft, wenn er Beethoven dirigiert, ist einem zumute, als hätte er keine Zeit und sähe heimlich auf die Uhr, ob er denn noch den Abendzug erreichen könne. Einen Kritiker, dem seine Tempi mißfielen, soll er hart angefahren haben. „Sie haben meine Tempi nicht zu kritisieren. Trachten Sie, sie zu verstehen.“ Mir persönlich fehlt das Gefühlsverständnis für Zeitmaße, die so schnell sind, daß sie dem sinfonischen Gesang die Flügel beschneiden. Ich berufe mich auf Wagner, der das Allegro als das äußerste Ergebnis der Brechung des reinen Adagiocharakters durch die bewegtere Figuration ansieht. Selbst im Allegro dominiert, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang.
>
> So Wagner. Strauß durchsetzt das Beethovensche Expressivo mit dem Temperament des unpathetischen Menschen, der keine Zeit hat.“

Hieraus geht hervor, wie ſchwierig auch für den geübten Fachmann eine präziſe Antwort auf dererlei Einwendungen und Darlegungen iſt. Und nun bedenke man, daß (nach Pohls Bericht) Levi in Karlsruhe für das Meiſterſingervorſpiel in einer hervorragenden Aufführung 10 Minuten brauchte, Wagner ſelber aber 8 Minuten und wenige Sekunden!

Ich habe verſucht, der Frage exakt experimentell zu Leibe zu gehen. Seit mehr als zwölf Jahren habe ich regelmäßig in Konzerten bei einer großen Reihe von Orcheſterſtücken (auch bei vielen Chorwerken mit Orcheſter, auf die ich hier ſogut wie garnicht eingehen will, um die Darſtellung dieſes komplizierten Geſchehens zu vereinfachen) „Zeit genommen“. Das Prinzip der quantitativen Feſtlegung von Zeiten ein- und desſelben Stückes unter verſchiedenen äußeren Bedingungen iſt, folgende Vergleiche zu geben: 1. derſelbe Dirigent mit dem gleichen Stück und demſelben Klangkörper zu verſchiedenen Zeiten, 2. derſelbe Dirigent mit demſelben Stück und verſchiedenen Klangkörpern, 3. dasſelbe Stück unter verſchiedenen Dirigenten und verſchiedenen

Klangkörpern. Betrachten wir das einfachſte: weichen die Tempi eines Dirigenten, wenn er an derſelben Stelle mit demſelben Orcheſter*) dasſelbe Stück ſpielt weſentlich von einander ab? Oder hat jeder Dirigent ein gewiſſes Tempo für ein- und dasſelbe Stück? Die Frage iſt weder mit einem einfachen Ja zu erledigen, noch zu verneinen. So hat Hausegger für das Siegfried-Idyll einmal 15 Min. 6 Sek., einmal 17 Min. 30 Sek. gebraucht; (er befindet ſich dabei durchaus innerhalb der äußerſten von mir feſtgeſtellten Grenzen: Richard Strauß mit 14 Min. 55 Sek.** und Werner Wolf mit 19 Min. 45 Sek.) Den größten Tempounterſchied bei demſelben Dirigenten fand ich im erſten Satz der V. Symphonie von Beethoven, den Strauß im Jahre 1912 mit 7 Min. 30 Sek. und 1913 wie 1917 mit 6 Min. nahm. (Die drei übrigen Sätze weichen bei Strauß ganz geringfügig von einander ab, vgl. die Tabelle). Scheinpflug, der 1914 mit dem Blüthnerorcheſter 7 Min. 22 Sek. brauchte, nahm 1920: 6 Min. 20 Sek. Intereſſant ſind auch die Abweichungen, die Strauß im erſten Satz der VII. Beethovenſchen Symphonie zeigt, hier hat er 1911: 10 Min. 10 Sek., 1914: ³/₄ Min. mehr, 1915: faſt 55 Sek. mehr als 1914. (Er iſt alſo, wenn man ſo will, hier von Jahr zu Jahr langſamer geworden.) Dasſelbe zeigt auch im Vergleich der Zeiten ſein Werk „Don Juan“; er hat in den mit Abſtänden folgenden Aufführungen folgende Tempi genommen: 15 Min. 45 Sek., 16 Min. 45 Sek., 16 Min. 25 Sek. Der Durchſchnitt nach Müller-Reuter iſt 17 Min., was alſo zweifellos, am eigenen, dreimal feſtgeſtellten Tempo des Autors gemeſſen, zu langſam iſt. Dies ein paar Proben. Genaues läßt ſich aus den folgenden Tabellen erkennen, vor allem die Tatſache des Schneller-Werdens (vgl. Fried und Zander, IX. Symphonie, Satz I), des Gleichbleibens (Strauß VI. und VII. Sinfonie), ſowie des Langſam-Werdens (Hausegger, Fauſtſymphonie).

Schon die bisherigen Daten beweiſen, daß — was theoretiſch zu erwarten war, — nicht einmal bei denſelben Dirigenten dasſelbe Orcheſter genau dieſelbe Zeit erreichte, ſelbſt wenn die Aufführungen im ſelben Konzertſaal ſtattfanden, und kurz auf einander folgten. Tritt nun eine neue Perſönlichkeit vor dasſelbe Orcheſter, ſo addieren ſich deſſen differierende Tempi noch hinzu. Ebenſo überträgt ein neuer Dirigent nicht ohne weiteres ſein bisheriges individuelles Tempo auf den neuen Klangkörper — ſogar ſein Durchſchnittstempo kann hier wieder anders werden. Nach der Wahrſcheinlichkeitsrechnung tritt die größtmögliche Variation auf, wenn alle Faktoren, alſo Dirigent und Klangkörper anders bei demſelben Stück ſind: ein „langſamer“ Dirigent wird (aus Gründen, die jeder Muſiker ohne weiteres verſteht) mit einem großen, guten Orcheſter mit Sicherheit ſo langſame Adagios nehmen können, wie er es mit einem kleinen Orcheſter nicht könnte; nun kommt zum kleinen Orcheſter ein „ſchneller“ Dirigent und ſpielt dasſelbe Adagio noch ſchneller, als der Andere. Vergleichen wir nun dieſe Zeit mit der des „langſamen“ Dirigenten vor dem großen Orcheſter, ſo iſt die zu erwartende Differenz die größte.

Ich gebe nunmehr Überſichtstabellen über die V., VI., VII. und IX. Symphonie von Beethoven, die unvollendete Symphonie von Schubert, die Fauſt-Symphonie von Liſzt, das Siegfried-Idyll von Wagner und das deutſche Requiem von Brahms.

Beethoven: Fünfte Symphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3. u. 4.	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Weingartner		8,00	10,00	15,00	33,00
Scheinpflug 1914	Blüthnerorchester	7,22	—	—	—
„ 1920	„	6,2	11,18	13,2	30,22
Bloch 1917	Staatsorchester	5,15	10,15	14,30	30,00
Strauß 1912	„	7,30	—	12,40	—
„ 1913	„	6,00	10,30	13,00	29,30
„ 1917	„	6,00	10,15	13,00	29,15
Durchschnitt		6,30	10,28	14,22	31,33

Beethoven: Sechste Symphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3. Satz		Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.		M., S.
Strauß	Staatsorchester	9,22	12,30	—		
„ 1918	„	9,22	12,26	15,28		37,16
„ 1919	„	9,35	12,40	—		
Fried 1912	Blüthnerorchester	8,10	14,46	—		
Durchschnitt		9,07	13,06	15,28		37,16

*) Natürlich ist nicht jedes Orchester nach Jahren „dasselbe“, aber bei der ehemalig königl. Kapelle und bei den Philharmonikern ist der Wechsel nicht so stark gewesen, daß es für solche Fragen ins Gewicht fiele.

**) Nach dieser Aufführung trat ein sehr bekannter Wagner-Kenner auf mich zu und äußerte sich voller Empörung über dieses Tempo. Aber auch Hausegger hat ja (mit dem Blüthner-Orchester) nur 15 M. 6 S. gebraucht.

Beethoven: Siebente Symphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3.	4. Satz	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Strauß 1911	Königl. Kapelle	10,10	8,35	9,15	6,45	34,45
„ 1914	„	10,55	8,25	9,25	7,50	36,35
„ 1915	„	11,45	9,07	9,25	6,57	37,14
„ 1919	Staatsorchester	11,37	8,42	9,22	6,46	36,27
Durchschnitt		11,07	8,42	9,22	7,05	36,00

Beethoven: Neunte Symphonie.

Dirigent	Orchester u. Chor	1.	2.	3.	4. Satz	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Strauß 1914	Königl. Kapelle Opern-Chor	16,48	10,30	16,56	23,40	67,54
Stiedry 1917	Philharmoniker BerlinerVolkschor	16,00	10,55	16,20	27,05	70,20
Fried 1910	BerlinerVolkschor	19,00	10,30	17,00	24,00	70,30
„ 1911		16,33	11,20	17,08	26,50	71,51
„ 1912		16,19	10,45	17,08	26,37	70,49
„ 1913		15,23	10,10	16,00	24,35	66,08
Zander 1913	BerlinerVolkschor	17,17	12,15	18,30	26,55	74,57
„ 1913		16,05	11,05	17,12	26,10	70,32
„ 1913		15,30	11,06 *	16,02	26,06	68,41
Furtwängler 1920	Staatsorchester Opern-Chor	17,14	11,42	19,35	25,25	73,56
Muck 1920	Staatsorchester BerlinerVolkschor	16,29	12,00	17,06	27,05	72,40
Durchschnitt		16,35	11,07	17,11	25,52	70,36

Beethoven: Neunte Symphonie.

(Zeiten von Dr. Ernst Zander*)

Dirigent	Orchester u. Chor	1.	2.	3.	4. Satz	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Panzner		17,00	11,00	17,00	25,00	70,00
Nikisch 1909	Philharmoniker	17,09	12,00	16,00	—	—
Strauß 1909	Königl. Kapelle Opern-Chor	17,00	12,00	17,00	24,00	70,00
Hausegger 1912		17,00	11,00	17,30	25,00	70,30
Mengelberg 1913		14,00	11,00	17,00	25,00	67,00
Wendel 1913		17,15	12,00	18,30	26,00	73,45
Fiedler 1914		16,30	11,00	17,30	25,30	70,30
Mörike 1920	Blüthnerorchester BerlinerVolkschor	17,00	11,00	18,00	26,00	72,00
Durchschnitt		16,36	11,00	17,19	25,13	70,82

*) Diese Zeiten sind mir freundlichst von Dr. Zander, dem Dirigenten des Berliner Volks-Chors, zur Verfügung gestellt worden, die Durchschnittszeiten stimmen auf das Allerbeste mit meinen eigenen Resultaten überein, der Durchschnitt der Gesamtdauer von 8 Notierungen von Dr. Zander differiert von meinen 11 Notierungen nur um 4 Sekunden.

Schubert: Unvollendete Symphonie (H-Moll).

Dirigent	Orchester	1.	2. Satz			Ges.-dauer
		M., S.	M., S.			M., S.
Strauß	Staatsorchester	10,30	12,30			23,00
„ 1919	„	9,25	10,10			19,35
Scherchen 1919	Blüthnerorchester	11,45	12,50			24,35
Blech	Philharmoniker	10,30	12,45			23,15
Nikisch	„	11,00	11,30			22,30
Steinbach	„	11,00	13,00			24,00
Durchschnitt		10,42	12,08			21,09

Liszt: Faustsymphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3. Satz	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Nikisch 1911	Philharmoniker	32,45	21,00	27,25	81,10
Hausegger 1911	Blüthnerorchester	27,30	17,00	23,00	67,30
„ 1914	Philharmoniker	29,00	19,25	22,50	71,15
„ 1920	„	31,40	21,45	23,35	78,00
Gabrilowitsch 1911	„	—	20,30	—	—
Fried 1912	„	30,45	20,15	23,45	75,15
Wendel 1913	„	30,00	19,00	23,00	72,00
Strauß 1919	Staatsorchester	24,30	16,30	23,00	64,00
Durchschnitt		29,27	19,26	23,48	72,40

Wagner: Siegfriedidyll.

Dirigent	Orchester	Ges.-dauer			
		M., S.			
Mottl 1909	Philharmoniker	17,00			
Muck 1910	„	16,90			
Krasselt 1913	Deutsches Opernhausorchester	15,57			
Hausegger	Blüthnerorchester	15,60			
„		17,30			
Wolff, Werner	Blüthnerorchester	19,45			
Strauß 1915	Königl. Kapelle	14,55			
Durchschnitt		16,37			

Brahms: Ein deutsches Requiem.

Dirigent und Orchester	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. Satz	Ges.-dauer
	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Ochs Philharmonik.	12,00	14,21	9,50	6,27	7,45	9,55	13,25	73,46
Rüdel 1918 Philharmonik.	13,00	22,00	15,00	7,00	10,00	11,00	—	
Zander 1915 Blüthner-	13,45	16,00	11,00	6,00	7,45	10,30	13,45	78,45
„ 1915 Blüthner-	13,40	16,30	11,06	6,28	—	10,45	13,45´	
„ 1916 Blüthner-	13,50	16,50	—	6,14	8,22	10,42	14,30	
Durchschnitt	13,15	17,09	11,44	6,26	8,28	10,34	13,51	76,16

Wenn man innerhalb jeder Aufführung die extremsten Tempi mit einander vergleicht, fo ergeben fich Abweichungen von recht erheblicher Größe. Daß die kürzefte Zeit 65,63 % der längften Zeit beträgt, die für den erften Satz der V. Symphonie gebraucht wurde, ift immerhin recht auffällig. Die folgende Überfichtstabelle zeigt aber, daß diefe Prozentzahl keineswegs so vereinzelt ift, daß man fie etwa als Zufall auffaffen könnte. Zeigen doch auch die Zeiten des Meifterfingervorfpiels unter Wagner und unter Levy eine Differenz von 81,67 %. Um folche Abweichungen handelt es fich meift — wie folgende Tabelle zeigt. Auch das Brahmsfche Requiem weift im zweiten und dritten Satz außerordentlich große Differenzen auf. Hingegen zeigt z. B. der VII. Satz des Requiems unter allen Dirigenten eine außerordentlich große Übereinftimmung (die größte Abweichung beträgt nur 92 ½ %).

Größte Abweichungen in %.

Werk	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. Satz	Ges.-dauer
	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Beethoven, V. Symphonie	65,63	88,49	69,09					81,32
Beethoven, VI. Symphonie	85,22	84,20	—					—
Beethoven, VII. Symphonie	86,52	93,32	98,23	86,20				93,33
Beethoven, IX. Symphonie	80,96	82,99	81,70	87,38				88,23
Liszt, Faust-Symphonie	74,81	75,86	83,28					78,85
Schubert, Unvollendete Symphonie	80,14	78,21						79,66
Wagner, Siegfriedidyll	75,53							
Brahms, Ein deutsches Requiem	86,75	65,46	65,56	85,71	77,50	80,15	92,53	93,67

Als letzte Tabelle gebe ich aus der Zahl größerer Notierungen eine Uebersicht über die Gesamtdauer, nach Zeiten geordnet.

Beethoven: Fünfte Symphonie.

1. Weingartner: 33,00
2. Scheinpflug: 30,22
3. Blech: 30,00
4. Strauß: (Durchschnitt) 29,22

Beethoven: Neunte Symphonie.

1. Furtwängler: 73,56
2. Wendel: 73,45
3. Muck: 72,40
4. Mörike: 72,00
5. Zander: (Durchschnitt) 71,24
6. Hausegger: 70,30
7. Fiedler: 70,30
8. Stiedry: 70,20
9. Panzner: 70,00
10. Fried: (Durchschnitt) 69,49
11. Mengelberg: 67,00
12. Strauß: (Durchschnitt) 68,52

Schubert: h-moll Symphonie.

1. Scherchen: 24,35
2. Steinbach: 24,00
3. Blech: 23,15
4. Nikisch: 22,30
5. Strauß: (Durchschnitt) 21,18

Liszt: Faustsymphonie.

1. Nikisch: 81,10
2. Hausegger: (Durchschn.) 78,55
3. Fried: 75,45
4. Wendel: 72,00
5. Strauß: 64,00

Wagner: Siegfriedidyll.

1. Werner Wolff: 19,45
2. Mottl: 17,00
3. Hausegger: (Durchschn.) 16,18
4. Muck: 16,09
5. Krasselt: 15,57
6. Strauß: 14,55

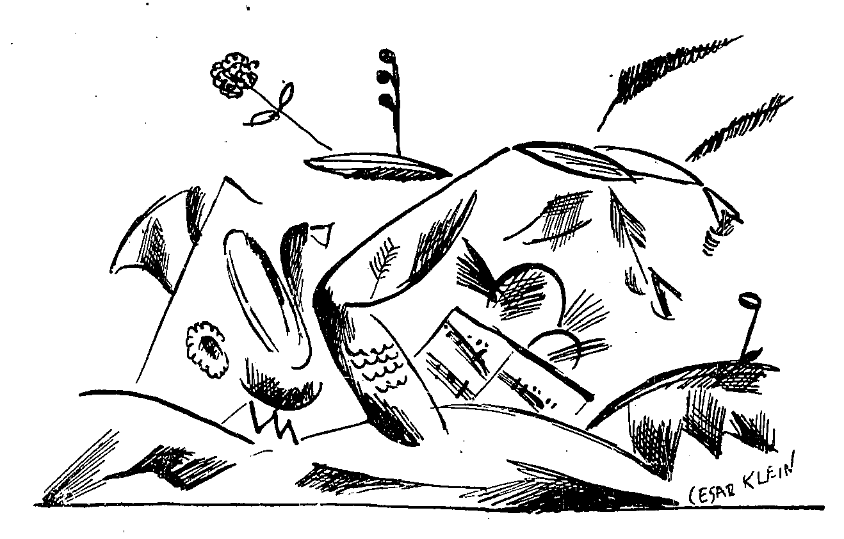
Diese Tabelle zeigt sehr klar, daß Strauß in der Tat der „schnelle" Dirigent ist. Hingegen erweisen die andern Tabellen, daß seine Tempi im Laufe langjähriger Beobachtungen nicht schneller geworden sind. Damit ist die Redensart, Strauß werde immer eiliger beim Dirigieren, zahlenmäßig widerlegt. Abgesehen von der IX. Symphonie, wo Mengelberg (über den ich selber keine Zahlen besitze) noch schneller dirigierte, steht Strauß überall an letzter Stelle (in der Anordnung, die mit großen Zahlen beginnt). Freilich ist zu bedenken, daß diese Summierung sehr en-bloc-Zahlen gibt, da langsame und schnelle Sätze hier ja rücksichtslos durcheinander zur Berechnung herangezogen wurden.

Der Fehler der hier angewendeten Methodik beruht in der Hauptſache darauf, daß ſie nur Bruttobeſtimmungen zuläßt. Ich habe bisher nur ganze Sätze gemeſſen. Nun iſt ohne weiteres erſichtlich, daß in der Symphonie der Dirigent innerhalb eines Satzes ein schnelles Tempo, etwa des erſten Themas, durch Dehnung des zweiten Themas wieder ausgleichen kann — oder umgekehrt. Ebenſo kann er durch Beſchleunigung der Durchführung eine breite Temponahme der Expoſition wieder ausgleichen, und dergl. In der Symphonia demestica von Strauß hat Muck mit den Philharmonikern jüngſt das Tempo der Doppelfuge noch ſchneller als Strauß kurz zuvor mit dem Staatsorcheſter genommen, die Vertragsbezeichnung „mit großer Bravour" wurde glänzend ausgeführt, die Sechzehntel-Terzengänge in den Hörnern flogen nur ſo, der Geſamteindruck großer Geſchwindigkeit des Tempos blieb zum Schluß zurück. Trotzdem war ſeine Geſamtzeit 51½ Minute, die bei Strauß 42 Min. 53 Sek. In der I. Symphonie von Mahler, Satz III (und in anderen Stücken mit ſehr verſchiedenen Tempi innerhalb der Sätze) habe ich ſeit Jahren Unterabteilungen gemeſſen; ſo brauchte Fried für den „Trauermarſch-Teil" 7 Min. 30 Sek. bei einer Geſamtzeit von 14 Minuten für den ganzen III. Satz, Nikiſch 6 Minuten (Geſamtzeit 11 Min. 30 Sek.), Walter 6 Min. 15 Sek. (Geſamtzeit 12 Min.). Fried bedurfte alſo für das übrige 6½ Min., Walter 5¾ Min. Nikiſch 5½ Min. Zeit! Aus dieſem Grunde ſind kurze Stücke beſſer geeignet für unſere Unterſuchungen. So habe ich wiederholt einzelne Stücke innerhalb eines großen Werkes gemeſſen, beiſpielsweiſe den Marſch der Kreuzritter aus Liszts „Heiliger Eliſabeth". In Aufführungen unter demſelben Dirigenten hatte er genau dieſelbe Zeit, ja noch merkwürdiger: der Dirigent, dem ich nach der Generalprobe mein Bedenken über das langſame Tempo ausſprach, beabſichtigte, das Stück in der Aufführung ſchneller zu dirigieren und meinte auch danach, er hätte es ſchneller genommen — meine Stoppuhr zeigte aber genau dieſelbe Zeit. Am beſten wäre es, ſyſtematiſch kurze Abſätze eines Stückes unter den von mir gewählten Geſichtspunkten zu meſſen, beiſpielsweiſe bis zum Beginn der Durchführung. Dies iſt jedoch eine Arbeit, die zur Vorausſetzung meine bisher angeführten Meſſungen hat und auch nur durch die Beteiligung vieler intereſſierter Muſiker zu leiſten iſt. Als den weſentlichen Vorzug meiner Methode ſehe ich es an, daß ſie ſtatt ſubjektiv-künſtleriſcher Eindrücke mathematiſche Formulierungen erlaubt. Andererſeits möchte ich dieſe Unterſuchungen nicht als außerhalb des Künſtleriſchen liegend betrachtet ſehen. Sie zeigen nämlich ſehr deutlich: einmal die Variabilität der künſtleriſchen Reproduktion in betreff der zeitlichen Dauer, zweitens erweiſen ſie die relative Wertloſigkeit allgemeiner Urteile über Tempi eines Künſtlers, ſodann decken ſie Fehlerquellen von Falſchurteilen

auf und geben dem Kenner Möglichkeiten und Unterlagen, um laienhaftes Geſchwätz über das Tempo irgend eines großen Künſtlers auf ein richtiges Maß zurückzuführen. Dieſe Zahlen mahnen alſo zur Vorſicht gegen apodiktiſche Werturteile, und zeigen die Hinfälligkeit normativer Feſtſetzungen, ſozuſagen „geaichter“ Zeiten.

Ich begnüge mich hier damit, einige ſcheinbar abſeitsliegende Gebiete der Muſik näher geführt zu haben. Dem ausübenden Muſiker wird vieles bekannt geweſen ſein, anderes wieder dem muſikwiſſenſchaftlich-pſychologiſch gebildeten Theoretiker. Aber die Unterſuchungen verſuchen gerade, Verbindungen zwiſchen künſtleriſcher und wiſſenſchaftlicher Betrachtung, oder beſſer geſagt: zwiſchen Muſik und Pſychophyſiologie herzuſtellen.

❖



Da-capo, Lied, Gesumm

Von Hugo Marcus

Woraus besteht alle Musik? Woraus besteht Takt, Rhythmus, thematische Durchführung, Reprise, Variation und Rondo? Aus der Wiederholung. Die Wiederholung, das Da-capo, der Beifall begeisterter Hörer ist als Takt, Rhythmus, Reprise usw. in die Musik hineingenommen, ja schafft Musik, baut Musik erst auf. Musik ist ganz vorweggenommenes Da-capo, sei es als Rhythmus oder als Variation, Reprise, Durchführung usw. Überall herrscht die Wiederholung, welche begeisterte Hörer erst fordern sollen, schon vorweg: und begeistert. Wie Freude ansteckt zu Freude, so das Da-capo innerhalb der Musik zum Da-capo des Musikbeifalls. Das Da-capo innerhalb der Musik fordert das Da-capo der Hörer.

Das Da-capo des Beifalls aber ist nichts als das Gesetz: alle Lust will Ewigkeit. In Wahrheit besteht also die ganze Musik aus nichts anderem als Baustein, wie aus dem Satz: Alle Lust will Ewigkeit? Ein ganzes Haus aus dem Baustein „Alle Lust will Ewigkeit" jede Musik?

❧

Schmidt-Lübecks Gedicht „Der Wanderer" ist von Schubert komponiert. Wer denkt aber heute an dieses Gedicht, das letzte Dinge auf ewige Weise sagt? Man denkt an die Komposition und an den Komponisten. Schmidt-Lübecks Gedicht ist durch Schuberts weltberühmte Komposition zugleich aller Welt verkündet und wiederum den Augen der Welt entzogen worden, verschüttet unter der Sprache der Töne. Nie wäre dieses Gedicht so weit in alle Welt gelangt ohne die Melodie. Aber kaum einer von denen, die heute sagen „der Wanderer" denkt an den Text und weiß: Schmidt-Lübeck. Das Gedicht, das seine Melodie gefunden hat, hat seinen Schöpfer verloren und wandert anonym durch die Länder.

Einige Goethesche und Mörickesche Verse ausgenommen ist Schmidts „Wanderer" das schönste Gedicht, das je komponiert worden ist unter so vielen fragwürdigen Texten. Aber Goethe, Möricke zu komponieren, lag nahe. Schmidt ist persönliche Wahl. Wer kannte Schmidt?

Deshalb: Wie dankbar bin ich Schubert für die Schönheit seiner Komposition und wie noch einmal dankbar, daß ihn gerade dieser Text kompositorisch ergriff. Denn ich fühle Schubert nun zugleich als Schöpfer von Geliebtem, dem Lied, und als Freund, der dasselbe liebt, wie ich: den Text. Der Liederkomponist ist, indem er schafft, zugleich Schöpfer und Anbeter eines Geschaffenen. Als Schaffender kommt er groß über uns: als Nachfühlender ist er wie ich und Du, wie einer von uns und uns traut. So ist er uns auf eine einzigartige Weise fern und nah.

Wie ewig denkwürdig aber, daß ein so schönes Gedicht wie Schmidts und eine so schöne Melodie wie Schuberts sich auf dieser dunklen Welt zufällig trafen, daß Schubert den Schmidt entdeckte. Und ganz für mich zu erwägen, daß ich dieses geliebteste Gedicht vermutlich nie kennen gelernt hätte, ohne diesen geliebtesten Künstler: Schubert! Daß ich ohne Schubert überhaupt nie erfahren hätte: es gab Schmidt! Daß

Schubert nötig war auch um Schmidts willen: für mich. Ist es nicht, als hätte ein persönlicher Freund mich hingewiesen: da lies, es ist etwas für Dich. Der Musiker Schubert ist mein Freund, weil er der große Weltfreund ist, und ich bin auch auf der Welt. Ich kenne ihn, aber er hatte nicht nötig, mich zu kennen. Dagegen Schubert, der mich auf ein intimes Gedicht hinwies, bewundernd wie ich selbst, mußte mein persönlicher Freund sein, um zu wissen: das ist auch für den! Mir ist einen Augenblick lang, als müßte er mich gekannt haben, nicht nur ich ihn. Einen Augenblick lang wird mir Schubert unter solchen Gedanken zum persönlichen Freunde jenseits des großen Weltfreundes, der er auch ist. Das danke ich Schmidt! — So vieles kleine Privatglück läuft also für mich bei dem Glück dieser Komposition noch nebenher. —

Ich summe ein Stück aus einer Symphonie vor mich hin. Ich summe: das ist schon Musik. Und doch zugleich auch Sehnsucht nach Musik, nach derselben Musik im vollen Glanze eines Orchesters. Es ist etwas sehr Wunderbares und hat eigenlich nirgends sonst seinesgleichen; das Summen und Singen zugleich Musik und Sehnsucht nach derselben Musik sein kann: Sehnsucht nach etwas, was man eben innigst hat.

Ja, eigentlich — man summt, was man einmal hörte — ist Summen doch zu allererst eine Erinnerung an Musik. Summen ist Musik gewordene Erinnerung. Und ist doch selbst Musik zugleich. Und Sehnsucht nach eben dieser Musik. In seinem Zimmer summen und singen, das ist vielleicht ein größeres Glück, als dieselbe Musik im Orchester in voller Erfüllung zu hören. Denn die sich uns ganz erfüllende Musik ist nur Musik. Das Summen aber ist zugleich Erinnerung an Musik und Musik und Sehnsucht nach derselben Musik: ein Dreiklang von Seelischem, Seeligem. Entbehrung und Haben: gesteigert durch Entbehrung; Erwartung und Haben, gesteigert durch Erwartung. Von den beiden großen Weltverschönerern, dem Erinnern und dem Hoffen zugleich belichtete Wirklichkeit, das ist das arme Summen.

Und auch dies nicht zu vergessen: das Orchester höre ich bloß. Mein Summen aber schaffe ich. Nein, schaffe und höre ich. Im Orchesterkonzert bin ich Beter. Mein simples Summen summend aber bin ich Gott, welcher schafft, und Beter zugleich.

Die Notlage der Orchestermusiker

Von Lorenz Höber
(Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters)

Unsern größten und besten Sinfonie- und Opernorchestern droht die Gefahr eines künstlerischen Rückganges. Die Hauptursache dieser Erscheinung ist in den unzureichenden Gehältern der Orchestermusiker zu finden. Schon vor dem Krieg, also zu besseren Zeiten, entsprach die Stellung eines Musikers im großen Orchester sowohl in wirtschaftlicher, wie in gesellschaftlicher Beziehung nicht dem von ihm verlangten Können. Das Einkommen der Musiker in bedeutenden Orchestern betrug ca. 2-3000 Mark im Jahre, in wenigen der bestbestellten Orchester wurden ca. 5000 Mark, aber auch dann nur nach langer Dienstzeit, erreicht. Um eine größere Mitgliederzahl zu ermöglichen, wurde zu einem festen Stamm eine beträchtliche Anzahl von Hilfsmusikern engagiert, deren Bezahlung weit hinter den angegebenen Zahlen zurückblieb. Wenn dennoch die ausgezeichnete Qualität der großen Orchester erreicht werden konnte, so kam der Umstand zustatten, daß es genügend Musikstudierende gab, die in früheren Jahren mehr als heute auf Orchesterstellungen angewiesen waren. Besonders traf dies für die Bläser zu.

Mittlerweile aber haben sich die Verhältnisse von Grund auf verändert. Das „Emsemble"-Musikwesen hat einen mächtigen Aufschwung erlebt. Fast in jedem Kaffeehaus, im Kino, in Bars und Dielen werden Musiker verlangt. Die Bezahlung dort ist im Verhältnis zu der der großen Orchester ungleich besser, die Anforderungen dagegen auf musikalichem wie technischem Gebiet sind geringer. Die Proben, die den Orchesterdienst so erschweren, fallen ganz weg. Dabei werden in Dielen und Nachtlokalen monatlich Summen verdient, für die sich der Orchestermusiker bei ungleich höheren Leistungen faßt ein Jahr schinden muß. Diese hohen Einkommen werden durch ein Trinkgeld-„Unwesen" noch gesteigert. Leider zahlt das Publikum viel eher hohe Preise an diesen Stätten (neuerdings sogar Eintrittspreise in den Kaffees), als für gute Konzerte oder die Oper mehr Geld anzuwenden. Zu verwundern ist es also garnicht, wenn immer mehr gute Musiker zur Ensemblemusik übergehen. Den Schaden tragen die großen Orchester. Sie finden schwer geeignete Kräfte, wenn Stellungen neu besetzt werden sollen. Durch das ungesunde Verhältnis, daß der Orchestermusiker durchschnittlich bedeutend weniger als der Ensemblemusiker verdient, ist in erster Linie die Qualität der Orchester gefährdet.

Daneben gibt es eine große Anzahl guter Musiker, die sich wohl scheuen, im Ensemble zu spielen, die aber nicht minder eine Scheu vor dem Orchester haben. Sie sind als Musiklehrer tätig, allenfalls geben sie einmal ein eigenes Konzert kleineren Stils. Tüchtige Musiker, die dem Orchester wertvolle Kräfte wären, denen aber das Orchester abgesehen von der schlechten Bezahlung nicht die genügende künstlerische und auch gesellschaftliche Position gibt. Die Stellung des Orchestermusikers ist zu unbedeutend um als erstrebenswerte Frucht eines langen, auch finanziell opferreichen Studiums gelten zu können.

Es ist also eine allgemeine Wandlung in der Einschätzung des Orchestermusikers notwendig. Es müßte möglich sein, Orchester so zu fundieren, daß es die besten Musiker für wert halten, sich dort zu betätigen. Die besten Musiker sind für das Orchester gerade gut genug, ist dieses doch der komplizierteste, wichtigste Organismus im musikalischen Kunstleben. Die vielen guten Orchester in Deutschland bilden eine geeignete Grundlage für eine Reform. Die ganze Angelegenheit darf aber nicht als Lohnfrage im üblichen Sinne behandelt werden. Aus künstlerischen Erwägungen heraus biete man dem Orchestermusiker eine gutbezahlte, angesehene Position. Dann wird der Zustrom an jungen guten Musikern wieder zunehmen, die Auswahl kann sorgfältiger erfolgen, die Qualität der Orchester rasch gefördert werden.

Da nun unsere Orchester im allgemeinen die Unkosten nicht durch Einnahmen decken können, müssen staatliche und städtische Behörden erhebliche Zuschüsse leisten. Es geht nicht, die Eintrittspreise ins Ungemessene zu steigern. Die Musik ist die Kunst des Volkes. Unsere guten Orchester fördern, heißt die Musik, diesen wichtigen Teil deutscher Kultur fördern. Auch private Kreise müßten helfen; aber leider werden musikfreudige opferwillige Mäcene immer seltener. Wie es nicht gemacht werden soll, zeigt die Stadt Berlin, die für die Förderung der Musik fast garnichts tut, wohl aber den Konzert- und Theaterbetrieb durch eine „Lustbarkeitssteuer" verteuert. Eine Parsival-Aufführung oder ein Philharmonisches Konzert als Lustbarkeiten! Staat und Städte müßten Zuschüsse leisten, um die Konzert- und Theaterbetriebe (vor allem solche, die auch von dem ärmeren Teil der Bevölkerung besucht werden) lebensfähig zu erhalten, und ihnen Möglichkeit zu höchster künstlerischer Entwicklung zu geben. Aber leider zeigen Reichs- und Stadtverwaltungen kein Entgegenkommen. Bisher haben eigentlich nur kleinere Provinzstädte hierin ein Einsehen gehabt.

Außer ihren finanziellen Forderungen sind für die Orchestermusiker ihre Ansprüche auf größere Selbständigkeit wichtig. Pflichtgefühl allein genügt nicht zur vollendeten Aufführung eines Meisterwerkes. Der Orchestermusiker muß begeisterungsfähig sein, er muß allen Werken, den älteren wie den neuesten mit künstlerischem Verständnis gegenüberstehen, d. h.: Kapellmeister und Musiker müssen sich gegenseitig ergänzen, eine Gemeinschaft künstlerischer Persönlichkeiten sein. Man schaffe aber erst die Stellungen, die solches Wirken möglich machen. Es ist eine absolute Notwendigkeit, die Stellung der Orchestermusiker zu heben. Alle Freunde guter Musik mögen helfen, vor allem Komponisten und Dirigenten mit Einfluß und Namen; gerade sie haben das größte Interesse daran, „ihr" Instrument zur höchsten Entwicklung zu bringen.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 100% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Hausegger, Siegmund v.: Aufklänge. Symphonische Variationen. Ries & Erler. Taschenpart. 6 M.

Künneke, Ed.: op. 8 Jagd-Ouvertüre. Ries & Erler. Part. 20 M.

Lahusen, Christ.: Die Hochzeit der Schäferin. Ballet zu einem Lustspiel v. Molière. Breitkopf & Härtel. Part. Preis nach Vereinbar.

Pick-Mangiagalli, Riccardo: Il carillon magico. Commedia mimo-sinfonica. Ricordi

Respighi, Ottorino: Fontane di Roma. Poema sinfonico. Ricordi

b) Kammermusik

Beilschmidt, Kurt [Leipzig]: op. 37 Sonate f. Klavier u. Viol. noch ungedruckt

Bortz, Alfred: op. 22 Sonate (a) f. Pfte zu 4 Hdn. Simrock 5 M.

Elgar, Edward: op. 82 Sonata f. V. and Pfte. Novello, London

Gooßens, Eugene: 12 Fantaisies p. Quatour à cordes. J. & W. Chester, London

Huber-Anderach, Theodor: Sonate f. Vcell u. Klavier noch ungedruckt [Uraufführung 27. 4. München]

Indy, Vincent d': Sept chants de Terroir p. Piano à 4 ms. Rouart-Lerolle, Paris

Kaempf, Karl: op. 62 Pathetische Sonate (b) f. Pfte u. Vcello. Eos, Berlin 10 M.

Mikusch, Margarete v.: op. 8 Trio (A) f. V., Br. und Vcell noch ungedruckt [Uraufführ. 2. 5. München]

Orefice, Giacomo: Trio (d) p. V., Vcello e Pfte. Ricordi

Ornstein, Leo: op. 31 Sonate f. V. and Piano. Carl Fischer, New York

Respighi, Ottorino: Sonata (h) p. Pfte e V. Ricordi

Rößler, Richard: op. 29 Variationen üb. das Volkslied „Ach, wie ist's möglich dann" f. 2 Klav. Ries & Erler. Part. 12 M.

Zanella, Amilcare: op. 62 Quartetto (A) p. 2 V., Viola e Vcello. P. u. St. Ricordi

c) Sonstige Instrumentalwerke

Bach, Joh. Seb.: Bearbeitungen, Übertragungen, Studien u. Komposit. f. Pfte v. Ferruccio Busoni Bd 7. Breitkopf 20 M.

Forino, L.: La technica del Violoncellista. Ricordi

—: op. 34 2.º Concerto (romantico) p. Vcello e Orch. Hornwald, Rom

Grovlez, G.: Les plus belles pièces de clavessin de d'école française, transcrites et mises en recueil. 2 Vol. Chester, London

Guarneri, F. de: Concerto p. Viol. Mit Klav. Ricordi

Haba, Alois: op. 3 Sonate (d) f. Klavier. Universal-Edition 3 M.

Masson, Paul Marie: Printemps guerrier. Suite pour Piano. M. Senart, Paris

Sattler, Karl: op. 19 Sonate (f) f. Harmonium. Tonger, Köln 3 M.

Turina, Joaquin: Contes d'Espagne (Histoire en sept tableaux) p. Pfte. Rouart-Lerolle, Paris

Violino. La technica del V. Opera composta in collaborazione dai professori dei conservatori di musica Italian. P. 1. Ricordi 15 L.

Waghalter, Ignaz: op. 17 Zwölf Skizzen f. Pfte. Ries & Erler 9 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Böttcher, Lukas: Salambo. Breitkopf & H. Klavier-Auszug 16 M.

Boito, Arrigo: Mefistofele. Ricordi. Kleine Part. 30 L.

Brandts Buys, Jan: Micarême. Universal-Edition. Klav.-A. 8 M.

Fall, Leo: Der goldene Vogel. Doblinger. Klavier-Auszug 20 M.

Reznicek, E. N. v.: Ritter Blaubart. Ein Märchenstück. Klav.-A. Univers.-Edit. 15 M.

Waghalter, Ignatz: Sataniel. Phantastisch-kom. Oper. Ries & Erler. Klav.-A. 20 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Halphen, Fernand: Vingt Mélodies (avec Piano). 2 Vol. M. Senart et Co, Paris

Holenia, Hanns: Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Schuberthaus, Wien: op. 1 Fünf Lieder 10,40 M.; op. 2 Drei Lieder 6,80 M.; op. 3 Fünf Gesänge aus dem Irrgarten der Liebe v. Bierbaum 11,30 M.; op. 4 Drei Gesänge f. Barit. 7,30 M.

Italien. Canzionere popolare italiano. Von E. Oddone. Associazione Fratelli d'Italia, Milano

Nibler, Otto [München-Pasing]: Messe f. Chor und Streichorch. noch ungedruckt

Pfirstinger, Felix: Lieder in Schweizer Mundart nach Gedichten v. Meinrad Lienert (13 Nrn in verschied. Besetzung). Hug, Lpz

Pringsheim, Klaus: op. 27 Zehn Gedichte v. Th. Storm f. 1 Singst. m. Pfte. Ries & Erler 11 M.

Ritter, Rudo: Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Wilh. Schmidt, München op. 3—13 je 3 M.

Ropartz, J. Gui: Le miracle de Saint Nicolas. Légende p. Soli, Chœur et Orch. B. Roudanez, Paris

Schjelderup, Gerhard: Balladen f. 1 Singst. m. Klav. Nr 3 u. 4. Simrock je 2 M

Schumann, Georg: op. 58 Alte Lieder in freier Bearbeitung f. 1 Singst. m. Klav. Heft 3 u. 4. Ries & Erler je 3 M.

Szymanowski, Karol: op. 41 Vier Gesänge v. Rabindranath Tagore f. mittlere Frauenst. m. Pfte. 3 M.

Waghalter, Ignaz: op. 10 Vier Lieder; op. 16 Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ries & Erler je 1,20 bis 1,80 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Altmann, Gustav — s. Pfitzner

Anders, Erich. Von Hans Teßmer — in: Rheinische Musik- u. Theater-Ztg 14

Anschlagsgeräusche — Ausdrucksmittel? Von Eugen Tetzel — in: Musikpädagog. Zeitschr. 1919 Nr 11/2

Aubry, G. Jean — s. Debussy; Frankreich

Auf Flügeln des Gesanges. Ein musikalischer Büchmann. Von Kurt Fröhlich. Breitkopf & H. 10 M.

Ausdrucksmittel (beim Klavierspiel) — s. Anschlagsgeräusche

Bekker, Paul — s. Deutsche Musik

Bellaigue, C. — s. Musik

Boito, A. L'arte di A. B. Von C. Cordara — in: La nuova Musica (Firenze) 322

—: un'anima. Von A. Lualdi — in: Rivista music. ital. Bd 25

Bologna. Liutisti e liutai di B. Von L. Frati — in: Rivista music. ital. 26, 1

Brancour, L. — s. Paris

British music, A Future for. Von S. Midgley. Winthrop Rogers, London 1 sh.

Büchmann, ein musikalischer — s. Auf Flügeln des Gesanges

Bustico, G. — s. Italien

Cantarini, A. — s. Perinello

Carraud, Gaston — s. Chausson

Chausson, Ernest. Par Gaston Carraud — in: Feuillets de pédagogie musicale Nr 8

Chiti, Girolamo — s. Corsini

Chordirigent, Der. Praktischer Ratgeber f. angehende Dirigenten. Von Franz Eschweiler. Tonger, Köln geb. 3 M.

Conservatorio o università musicale? Von G. Orefice — in: Rivista music. ital. Bd 25

Cordara, C. — s. Boito

Corsini. La collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti. Von V. Raeli — in: Rivista mus. ital. 26, 1

Corte, A. della — s. Indy

Debussy, Claude. Von G. Jean Aubry — in: The musical Quarterly (New York) 1919 Okt.

—: Von J. G. Prodhomme. Ebendort

—: Von G. M. Gatti — in: La critica musicale (Firenze) 1919, 1

—: La sua arte e la sua parabola. Von A. Lualdi — in: Rivista music. ital. Bd 25

—: — s. Frankreich

Della Corte, A. — s. Indy

Deutsche Musik. Die Weltgeltung der deutschen M. Von Paul Bekker. Schuster & Löffler, Berlin 3,60 M.

Drechsler, Hermann. Von H. Oehlerking — in: Neue Musik-Ztg 14

Eschweiler, Paul — s. Chordirigent

Fleischmann, H. R. — s. Peters

Fondi, R. — s. Pizzetti

Frankreich. Un demi-siècle de musique française. Entre les deux guerres 1870—1917. Par J. Tiersot. Alcan, Paris

—. Musique-Adresses. Annuaire du commerce de musique Français. Facture instrumentale, édition musicale, industrie phonographique. Bosc, Paris 10 fr.

—. L'esprit de la musique française. Von P. Lasserre. Payot, Paris 3,50 fr.

—. Pour la musique française. Douze causeries avec préface de C. Debussy. Crès, Paris 3,50 fr.

—. French music of to-day. Von G. J. Aubry. Kegan Paul, London 3,6 sh.

Frati, L. — s. Bologna

Gariel, E. — s. Harmonielehre

Gatti, G. M. — s. Debussy; Pizzetti

Germanophilie. Par C. Saint-Saëns. Dorbon-Ainé, Paris 1,50 fr.

Gounod's Operas in London. Von R. Northcott. London: The press printers

Graf, Max — s. Mahler und Strauß

Griveau, M. — s. Intervalle

Haas, Theodor — s. Wien

Harmonielehre. L'harmonie et la composition musicale à la portée de tous. Von L. Périneau. Foetisch, Paris 10 fr.

—. E. Gariel: A proposito del mio nuovo sistema di armonia — in: Rivista mus. ital. Bd 25

Harmonielehre. C. Macpherson: A short history of harmony. Kegan Paul, London 1,6 sh.
Indian Music. Von A. K. Coornaraswamy. Luzac, London 1,6 sh.
Indy, Vincent d'. Le idee di V. d' I. e quelle di Camille Saint-Saëns. Von A. della Corte — in: Rivista music. ital. 26,2
Intervalle. Les intervalles musicaux et leur expression comme éléments de mélodie. Von M. Griveau — in: Rivista music. ital. 26, 1
Italien. Biografia della storie e delle cronistorie de' teatri d' Italia. Von G. Bustico — in: Rivista musicale Italiana 26, 1
—. Musik in Italien im Kriege. Von Alceo Zoni — in: Musikalischer Kurier 16
—. Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano. Von F. Balilla Pratella. Bongiovanni, Bologna
Kammeroper in Wien — s. Wien
Klavier — s. Anschlagsgeräusche
Kontrapunkt. Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt. Von Stephan Krehl. 3. Aufl. Vereinigung wissenschaftl. Verleger, Berlin 6,80 M.
Krehl, Stephan — s. Kontrapunkt
Krieg — s. Musik
Lasserre, P. — s. Frankreich
Lied. Del „Lied" contemporaneo. Von L. Parigi — in: Rivista music. ital. Bd 25
Liutisti — s. Bologna
London — s. Gounod
Lualdi, A. — s. Boito; Debussy
Luna, M. Roso de — s. Wagner
Mahler, Gustav, Über, u. Richard Strauß. Von Max Graf — in: Musikal. Kurier 17
Malipiero, G. F.: Le expressioni dramatiche di M. Von G. M. Gatti — in: Rivista music. ital. 26, 3
—: — s. Orchester
Mauclair, C. — s. Orchester
Midgley, S. — s. British music
Monaldi, G. — s. Plagio
Musik. Propos de musique et de guerre. Von C. Bellaigue. Nouv. Librairie nat, Paris 3,50 fr.
Nazionalismus. La crisi del nazionalismo musicale. Von G. Orefice — in: Rivista music. ital. Bd 24
Northcott, R. — s. Gounod
Oehlerking, H. — s. Drechsler
Orchester. Les hèros de l'orchester. Par Camille Mauclair. Fischbacher, Paris
—. G F. Malipiero: Orchestra e orchestrazione — in: Rivista music. ital. Bd 24
Orefice, G. — s. Conservatorio
Paribeni, G. C. — s. Setaccioli
Parigi, L. — s. Lied
Paris. Le musée du conservatoire de musique de P. Von R. Brancour — in: Rivista mus. ital 26, 1 u. 2
Périneau, L. — s. Harmonielehre
Perinello, Carlo, un nuovo compositore di musica da camera. Von A. Cantarini — in: Rivista musicale ital Bd 22
Peters, Guido. Von H. R. Fleischmann — in: Musikpädag. Zeitschr. 1919 Nr. 11 2
Pfitzner. Hans. Ein Nachwort zu [Pfitzners] Palestrina. Von Gust. Altmann — in: Neue Musik-Ztg 14
Piano. L'arte pianistica. Interessante in Neapel erscheinende Zeitschrift
Pizzetti, Ildebrando. Le liriche di I. P. Von G. M. Gatti — in: Rivista mus. ital 26, 1
—. P. e il drama musicale italiano di oggi. Von R. Fondi. Bibl. dell' Orfeo, Roma. 3 L.
Plagio musicale, il. Von G. Monaldi — in: Rivista musicale ital. Bd 25
Polen. H Opienski: La musique Polonaise. Essai historique sur le développement de l'art musical en Pologne. G. Grès & Co, Paris 22 fr.
Pratella, F. B. — s. Italien
Prod'homme, J. G. — s. Debussy
Raeli, V. — s. Corsini
Rimsky-Korsakow, N. A.: Ma vie musicale. Lafitte & Co, Paris 3,50 fr.
Roso de Luna — s. Wagner
Saint-Saëns, Camille — s. Germanophilie; Indy
Setaccioli, Giacomo. Ausführliche Besprechung von dessen Symphonie in A durch G. C. Paribeni — in: Rivista music. ital. 26, 2
Smyth, Ethel: Impressions that remained [Selbstbiogr.]. 2 Bde. Longmans, Green & Co, London
Sommer, Hans. Von Ernst Stier — in: Neue Musik-Zeitung 14
Stier, Ernst — s. Sommer
Strauß, Rich. Von Max Graf — s. Mahler
Teßmer, Hans — s. Anders
Tetzel, Eugen — s. Anschlagsgeräusche
Tiersot, J. — s. Frankreich
Università musicale — s. Conservatorio
Wagner, mitologo y ocultista. El drama musical de W. y los misterios de la antiquedad. Von M. Roso de Luna. Libreria Hispano-Americ., Madrid. 8 Pes.
Wien. Die Versuche einer Wiener Kammeroper. Von Theod. Haas — in: Musik. Kurier 17
Zoni, Alceo — s. Italien



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag. Redaktion: Berlin W. 10, Königin Augustastr. 34, Fernruf: Lützow 3423. — Verlag: Berlin-Weissensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 127. Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 8 | Berlin, den 1. Juni 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Tendenzen moderner Musik

Von Siegmund Pisling.

(Schluß.)

Der schwankende Begriff expressionistischer Musik erfährt durch Vergleiche mit den Schwesterkünsten eine gewisse Klärung. Die schroffe Negierung renaissancegerechter Symmetrien ist expressionistischer Malerei und expressionistischer Musik gemeinsam. An sich symmetrisch, sind die Formmittel der Kubisten im Gesamtrhythmus streng barockmäßig orientiert. Der Widerstand gegen die Gleichgewichtigkeit, der Protest gegen das Symmetrische, gegen das Ausbalancieren, nimmt bei expressionistischen Malern die heftigsten Formen an. Theodor Däubler*) erblickt auf Bildern von Kokoschka „symbolische Wirbel von Kratzern". Lange bevor ich Däublers Aufsatz gelesen, war mir, rein gefühlsmäßig, die stilistische Bindung zwischen Kokoschka und Schönberg aufgegangen. Seither konnte ich die kleinen Klavierstücke von Schönberg oder die Partitur von „Pierrot Lunaire" nicht zur Hand nehmen, ohne mich lebhaft an die Grelligkeiten des Strichs und das bewußt Barbarische in der Farbengebung Kokoschkas erinnert zu fühlen. Noch mehr ist dies bei Wense der Fall, dessen theoretisches Verständnis sich mir und Gleichgesinnten durch die Schriften Wilhelm Hausensteins erschloß, womit nicht gesagt sein soll, daß wir nun Wense mit einem Mal liebten und seiner Musik mehr als ein wissenschaftliches Interesse entgegenbrächten. Schönbergfreundliche Maler versicherten mir, die gleichen Empfindungen zu haben. Es liegt also wieder der lehrreiche Fall vor, daß der Herzschlag eines neuen musikalischen Stils von künstlerischen Nichtmusikern vernommen wird und bei unzähligen Fachmusikern auf taube Ohren stößt.

❧

Hausenstein sieht in Malereien von Kandinsky den Versuch, die Farbe, ein Mittel zur Form, von der Form abzulösen und sie durch ihr eigenes Pathos wirken zu lassen. Ergänzend sei bemerkt, daß sich Ansätze zur Darbietung der Farbe als „absolutem Mittel" in Kandinskys Prosa finden, Ansätze aus dem Grunde, weil die Gegenstandsform nicht vernichtet wird. Man lese folgenden Prosa-Einfall aus Kandinskys „Klängen", ohne sich durch den skurrilen Titel „Das" beirren zu lassen:

> „Ihr kennt alle diese Riesenwolke, die dem Carviol gleicht. Sie läßt sich schneeweißhart kauen. Und die Zunge bleibt trocken.
> Also lastete sie auf der tiefblauen Luft. Und unten, unter ihr auf der Erde, auf der Erde stand ein brennendes Haus. Es war aus dunkelroten Ziegelsteinen fest, oh, fest gebaut.
> Und es stand in festen gelben Flammen.
> Und vor diesem Haus auf der Erde . . . . ."

Das Aperçu gründet auf den Farben Schneeweiß, Tiefblau, Dunkelrot, Gelb. Aber diese Farben sind nicht mit dem blinzelnden Impressionisten-Auge gesehen wie etwa die geniale Skizze „Die Zuckerfabrik" in Altenbergs „Wie ich es sehe", sondern ihrem Pathos

*) Theodor Däubler: Acht Jahre „Sturm". (Das Kunstblatt, I. Jahrgang, S. 46. ff.)

nach, als etwas Geiſtiges, über die ſinnlich-attributive Beſtimmung Hinausgehendes. Die farbigen Holzſchnitte in Kandinskys „Klängen“ liefern ein vorzügliches Material an „formentbundenen“ Farben. Der Muſiker wird ohne weiteres geneigt ſein, ſie „muſikaliſch“ zu nennen und von Farbklängen oder muſikartigen Farbſetzen zu ſprechen, wobei er, um jüngſte Muſik zu verſtehen, ſich durch kein Gerede von „reinlicher Scheidung“ der Künſte beeinfluſſen laſſen, vielmehr ſich der Urmutter Muſik anvertrauen wird, an deren Brüſten moderne bildende Kunſt und Dichtkunſt ſaugen; ein Gerede, wir wiederholen es, das mit Berufung auf „Wiſſenſchaftlichkeit“ die Urtatſache wegbegriffelt, daß ſich die Künſte dem Stoff nach unterſcheiden, im Weſen aber gleich ſind.

Mehr Novalis und weniger Leſſing: das iſt's, was gebildeten Muſikern nottut. Sind, ach, ſo lang philologiſch geweſen, wollen's nun, an klaren Büchern erſtarkt, doch wieder romantiſch leſen, wollen hinabtauchen in den Dämmer, aus dem ſich ein ungeheures Muſikneues gebiert, Dämmerer und Schauende zugleich.

❖

Dem Hauptweg zulenkend, laden wir den Leſer ein, ſich in das dritte von den fünf Orcheſterſtücken Op. 16 von Schönberg zu vertiefen. Es gibt da ganz merkwürdige Farbenmelodien, die dadurch entſtehen, daß der Klang — wohlgemerkt bei liegenden Stimmen — zwiſchen den Inſtrumentengruppen wechſelt. Es geht alſo, ähnlich wie bei Kandinsky, nichts vor als Farbe, wobei es ſtiliſtiſch unweſentlich iſt, daß ſich das emanzipierte Mittel bei Kandinsky in heftigſter, man möchte ſagen ſchreiender Bewegung befindet, bei Schönberg in gebundenſter. Der fundamentale Unterſchied zwiſchen Kandinskys Farbendynamik und Schönbergs Farbenmelodie oder Farbenrhythmus liegt darin, daß die Farbe bei Kandinsky ins Geiſtige, Immaterielle, Transzendente treibt, Expreſſion wird, dagegen bei Schönberg ein ſinnliches Phänomen bleibt. Wenigſtens für meine Freunde und mich. Wir vermögen der angezogenen Stelle kein äſthetiſches Gefühl zu ſubſtituieren. Nun kommen aber junge Leute mit der Verſicherung, daß ſie es könnten und, bei der bloßen Lektüre, einer überaus feinen und eigenartigen pſychiſchen Senſation teilhaftig würden, die dem Unterbewußtſein anzugehören ſcheine und ſich mit nichts vergleichen laſſe. Die Stelle ſei für ſie kein techniſches Experiment, ſondern die Hieroglyphe von etwas Seeliſchem, und obwohl ſich, im älteren ſatztechniſchen Verſtande, nichts bewege, empfänden ſie eine nie gekannte Erregung.

❖

Der muſikaliſche Expreſſionismus ehrt in Arnold Schönberg ſeinen Vater. Möglich, daß ſich das von romantiſcher und neudeutſcher Erregtheit weſensverſchiedene Pathos der exaltierten Linie und raſenden Farbe in einem ſpäteren Meiſter noch reiner auswirkt, dergeſtalt, daß Schönberg zu ihm wie ein van Gogh der Muſik ſtünde, der den Futurismus im Schoße trug. Wer vermöchte es zu ſagen?

Schönberg gehört zu den Kolumbusnaturen. Er ſchloß der Muſik neue Ausdruckswelten auf. Halb verdrängte Melancholien, geſtammelte Befürchtungen, Ahnungen bei denen ſich das Auge zum Berſten weitet, Hyſterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: ſie werden Klang.

Wer biſt Du, Schrecklicher, daß Du die Finſterniſſe kündeſt, die in uns ſchliefen?

Jenseits von Temperierung und Tonalität

Von A. M. Awraamoff

(Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Hermann Scherchen)

III.

Ein neues Prinzip akkordischer Klangverbindung.

Ich bin überzeugt, daß die Praxis eine weit größere Anzahl von Dreitonklängen innerhalb unserer Tonreihe ergeben wird, als wir bisher festgestellt haben, ja, daß sogar keine Möglichkeit vorhanden wäre, alle diese Zusammenklänge zu untersuchen, wenn wir uns dabei nicht eines leitenden Gesetzes, eines Prinzips der Klangverbindungen, bedienen könnten. Ein solches lege ich in folgendem dem Leser vor: es handelt sich darum, daß die harmonischen Nebenklänge ein und desselben Tones sich untereinander vereinen und mit dem Grundton wohlklingend verschmelzen. So haben wir nur nötig, die Oberton-Abhängigkeit unserer Töne festzustellen, und wir erhalten sofort noch eine vollständige Reihe harmonisch möglicher Dreitonklänge. Die folgende Tabelle zeigt diese Abhängigkeit an·

2		4			8		16			32			64		128
1	3	5	7	9	15	21	25	27	35	45	49	63	75	105	147
c	g	e	β												
des	as	f			c		a		ε	g			e	β	
Δ			c			g			e		β				
ε	β														
f	c	a	ε	g	e	β									
γ	Δ		f			c			a		ε	g		e	β
as		c			g		e		β						
a	e														
b	f			c	a	ε		g		e		β			
α					γ	des			b	Δ		as		f	

Den unserer Tonreihe fehlenden Ton α haben wir als Hilfston in die Tabelle eingeführt, da er folgende sechs Töne vereint: γ-des-b-Δ-as-f und zwar entsprechend den in der Tabelle aufgezeigten Verhältnissen; da er um den diatonischen Halbton 15 : 16 höher als γ ist, so wäre sein Platz zwischen as und a in unserer Tonreihe. Es ist leicht einzusehen, daß diese Töne teilweise auch um andere Grundtöne herumgruppiert werden könnten; so treten die Töne des, b und as aufeinanderfolgend als 3., 5. und 9. Oberton von ges auf, das selbst aber unserer Reihe fehlt und die natürliche Septime von α ist. Die Töne γ, b und Δ kommen ungefähr bei der großen Terz von α zusammen (dem 7. Unterton von b), welche selbst Grundton des Nonakkords ist, dessen oberer Dreitonklang von jenen Tönen gebildet wird (wir haben letztere oben schon zusammen mit dem analogen Zusammenklang c - ε - g betrachtet).

Die obige Tabelle dient uns aber nicht nur zu augenscheinlicher Klarstellung der harmonischen Bedeutung vieler schon erwähnter Dreitonklänge, sondern auch als Stützpunkt, um sich über die vieltönigen Harmonien der Tonreihe zu orientieren. Wir können dieselbe aber auch unmittelbar zur Bildung von Oberton-Zusammenklängen benutzen, oder umgekehrt zur Bildung von Unterton-Zusammenklängen, da z. B. selbstverständlich ist, daß der als 75. Oberton von des auftretende Ton e gleichzeitig auch jenes des zu seinem 75. Unterton hat; die Untertöne finden wir, indem wir die Tabelle in vertikaler Richtung betrachten:

c	des	Δ	f	γ	as	a	b
5	75	35	15	105	25	3	45

Indem wir dieſe Töne in abſteigender Reihenfolge anordnen:

γ	des	b	Δ	as	f	c	a	e
105	75	45	35	25	15	5	3	1

erhalten wir einen klangvollen Akkord aus neun Tönen, deſſen einzelne Teile genau ſo kompakt erklingen, wie der Geſamtklang.

Um uns für unſere weiteren Unterſuchungen von der alten Terminologie freizumachen, die abgeſehen von ihrer Ungenauigkeit nur Verwirrung unter die neuen Begriffskategorien bringt, einigen wir uns ein für alle Mal hinſichtlich des Gebrauchs folgender Zeichen: zur Bezeichnung der verſchiedenen Akkordtypen geben wir nur die Anzahl der ſie zuſammenſetzenden Töne und die Verhältniszahlen der letzteren an; dabei gebrauchen wir ununterbrochene Reihen mit dem Teilungszeichen (:), wenn Obertonverwandtſchaft vorhanden iſt —, bei Untertonverwandtſchaft ſchräggehende Striche zwiſchen den Verhältniszahlen, und endlich Brüche, die durch Diviſionszeichen miteinander verbunden ſind, im Falle zufälliger Tonvereinigungen, um nicht durch Darſtellung derſelben in ganzen Zahlen (welch letztere ja doch eigentlich die Ordnung der harmoniſchen Mitklänge ausdrücken) oft die harmoniſche Zuſammenſetzung des Akkordes unklar zu machen. Da die Verſetzung eines Tones um eine Oktave aufwärts ſeine Ordnungszahl verdoppelt (innerhalb der Obertonreihe), wird die Akkordlage klar durch Einführung arithmetiſcher Zahlen zum Ausdruck gebracht; ſo ſind die Dreitonklänge

$$1:3:5 \quad \text{und} \quad 4:5:6$$

nur verſchiedene Lagen derſelben Töne c-e-g (oder anderer, in gleichem Verhältnis zu einander ſtehender), ebenſo wie die Dreitonklänge

$$5/3/2 \quad \text{und} \quad 6/5/4$$

nur verſchiedene Lagen der Töne a-c-e, b-des-f etc. . . . ſind.

Hiermit gehen wir zur endgültigen Klaſſifizierung der Dreitonklänge über.

Je drei beliebige Töne aus ein und derſelben horizontalen Reihe unſerer Tabelle vereinigen ſich zu wohltönenden Zuſammenklängen, wenn dabei beachtet wird, daß die Anzahl der Oktaven, welche die Obertöne in der natürlichen Reihe von einander trennt, unverändert bleibt (zur Erleichterung der Rechnung ſind in unſerer Tabelle die Oktaven der Ausgangstöne [deren Teiler 2 iſt] durch fettgedruckte Längslinien kenntlich gemacht). Dieſe Bedingung feſſelt den Komponiſten an Händen und Füßen, da β als 105. Oberton des des durch 6 Oktaven vom Grundton abgetrennt iſt, und um 7 Oktaven als 147. Oberton des ⸗ . . . .; außerdem ſind ſolche Zuſammenklänge kaum anderswo möglich, als in Orcheſterpartituren mit Kontrabaß- und Piccolo-Tönen.

Daraus folgt jedoch nur, daß dieſe Zuſammenklänge am meiſten der Konſonanz entbehren, und daß wir möglichſt nebeneinander liegende Töne nehmen müſſen, um gute Zuſammenklänge zu erzielen, welche dann entſprechend dem Umfange des betreffenden Inſtruments oder Enſembles in weiterer Stimmenlage angewandt werden können.

So gibt uns die Reihe c 4 Dreitonklangtypen:

I) 1:3:5; 1:3:7; 1:5:7; 3:5:7,

die alle ſchon früher beſprochen worden ſind (1, 17, 16,5).

In der Reihe as wiederholen ſich die vier Töne der Reihe c, der nur der Grundton as ſelbſt fremd iſt. So erhalten wir hier nur 6 Verbindungen neu, die alle den Grundton as enthalten: II) 1:5:15; 1:5:25; 1:5:35; 1:15:25; 1:15:35; 1:25:35.

Von dieſen iſt uns bisher nur die Zweite (3) bekannt. Durch Konſonanz zeichnet ſich jedoch nur die erſte aus, während alle anderen zu weite Stimmlagen erfordern.

Während die abſolute Höhe der Töne der Reihe Δ mit derjenigen zuſammenfällt, die den Tönen der Reihe as zu eigen iſt, haben die Töne ſelber hier eine andere harmoniſche Bedeutung:

III) 1:7:21; 1:7:35; 1:7:49; 1:21:35; 1:21:49; 1:35:49.

Da folglich die Töne as und Δ als 5. und 7. Unterton von c auftreten, kommen wir zu dem Schluß, daß eines der neuen Prinzipien harmoniſcher Verbindungen ſein wird, daß wir die

Möglichkeit haben, zu jeder kompakten Obertonharmonie einen beliebigen Baßton hinzuzufügen (in entſprechendem Abſtande), wenn der Grundton der Obertonharmonie zugleich ein Oberton dieſes Baßtons iſt. Die Verhältniszahlen der Obertöne der Harmonie werden alle in dieſem Falle mit dem Nenner des Verhältniſſes des Grund- und neuen Baßtons multipliziert (hier werden wir die Tabelle zu Hilfe ziehen), und dementſprechend erhalten wir eine Komplizierung des Klangkomplexes, die aber zugleich geſetzmäßig und wohlklingend bleibt. Allem Anſchein nach wird dieſes Prinzip beſondere Bedeutung für Modulationen mit den neuen Harmonien gewinnen.

Die Reihe f iſt von beſonderem Intereſſe. Einerſeits iſt f der 3. Unterton des c, ſo daß er entſprechend den Reihen as und ʌ ſechs neue Dreiklangsharmonien mit Tönen der Reihe c bildet:

IV) 1 : 3 : 9; 1 : 3 : 15; 1 : 3 : 21; 1 : 9 : 15; 1 : 9 : 21; 1 : 15 : 21,

von denen uns die erſte ſchon bekannt iſt (12). Alle ſechs haben den für den Vorhalt der Dominantharmonie auf ruhig klingender Tonika typiſchen Klang, während entſprechend der Verringerung des Abſtandes zwiſchen ihren hohen Tönen und dem Grundton (indem erſtere in die Verhältniſſe 2, 4, 8 übergehen) der Klang immer geſpannter wird und nach voller Auflöſung verlangt. Jedoch bleibt er völlig ruhig und ausgeglichen, ſolange das Intervall zwiſchen höheren Tönen und Grundton unverändert iſt, ſo daß eine Auflöſung nur bei Veränderung der urſprünglichen Geſtalt des Zuſammenklangs erforderlich wird.

Andererſeits fällt die Obertonreihe des f mit der des c zuſammen, ſo daß in der Reihe f alle Dreitonklänge des Typ V wiederkehren.

Endlich entſtehen durch die Verſchmelzung der Obertöne des c und des f eine Anzahl für die Tonreihe ausſchließlich charakteriſtiſcher Verbindungen, da alle anderen Reihen (des, b, [illegible]) die Reihe f ganz in ſich enthalten, und nur gemäß dem oben entwickelten Prinzip ein oder zwei Baßtöne hinzufügen. Dabei lenkt der ununterbrochene Beſtand der Reihe unſere beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich, da darin eine Bürgſchaft für viele harmoniſche Möglichkeiten gegeben iſt, vorausgeſetzt, daß Obertöne über den 21. hinaus fehlen.

Damit ſind alle möglichen Dreitonklänge dieſer Reihe gegeben, einſchließlich der ſchon bekannten 10 (IV, I).

V) [I]; 1 : 5 : 9; [1 : 5 : 15 (II)]; 1 : 5 : 21; 1 : 7 : 9; 1 : 7 : 15; [1 : 7 : 21 (III)]; IV.

Somit haben wir 14 Dreitonklänge, in denen f vorkommt, und ohne f-15:

VI) 3 : 5 : 9; 3 : 5 : 15; 3 : 5 : 21; 3 : 7 : 9; 3 : 7 : 15; 3 : 7 : 21;
5 : 7 : 9; 5 : 7 : 15; 5 : 7 : 21; 5 : 9 : 15; 5 : 9 : 21; 5 : 15 : 21;
7 : 9 : 15; 7 : 9 : 21; 7 : 15 : 21.

Von den beiden Reihen V und VI haben wir ſchon oben kennen gelernt: aus Reihe V — den 1. (15.) und 4. Dreitonklang (13.) und aus Reihe VI — den 2. (2.), 4. (4.), 6. (18.) und 7. (14.).

Zwei der eben für die VI. Reihe feſtgeſtellten Dreitonklänge ſind beſonders intereſſant:

3 : 5 : 15; und 3 : 7 : 21.

Als beſondere Geſetzmäßigkeit ihrer Struktur fällt ſofort auf, daß die Verhältniszahl des höchſten Tones gleich dem Produkt aus den Verhältniszahlen der beiden tieferen Töne iſt. Dementſprechend haben dieſe Dreitonklänge auch eine doppelte harmoniſche Bedeutung, ſo daß ſie — dem oben entwickelten Prinzip zufolge — doppelte Schreibweiſe haben können:

3 : 5 : 15 = 5/3/1; 3 : 7 : 21 = 7/3/1.

Die Erklärung dieſer Erſcheinung iſt wahrſcheinlich darin enthalten, daß der höchſte Ton einer jeden Untertonreihe bei Umwandlung derſelben in eine Obertonreihe die Verhältniszahl bekommt, welche gleich dem kleinſten Teiler aller Töne der Reihe iſt. Das erhellt auch daraus, daß er in paarweiſen Verbindungen

7/5/3/1 = 15 : 21 : 35 : 105

nacheinander zum 3., 5. und 7. Oberton der Töne der Reihe werden muß. Ferner ergibt ſich noch die Tatſache, daß jede Untertonreihe zur Obertonreihe werden kann, mit der Begleiterſcheinung, daß dabei ihre harmoniſche Bedeutung geringer wird in Bezug auf Sattheit der Konſonanz.

Die Reihe b wiederholt die ganze Reihe f und verdreifacht dabei die Verhältniszahlen der Reihenglieder, ſo daß hier nur diejenigen Zuſammenklänge neu ſind, in denen der Grundton b enthalten iſt; aus ihnen ſind

VII) 1:3:27; 1:3:45; 1:3:63; 1:9:27; 1:9:45; 1:9:63; 1:15:27; 1:15:45; 1:15:63; 1:21:27; 1:21:45; 1:21:63; 1:27:45; 1:27:63; 1:45:63

vollſtändig neu, während die anderen die Dreitonklänge der Reihe IV wiederholen. Die hohen Töne der Reihe geben miteinander alle 29 Dreitonklänge der Reihe f.

Die Reihe des gibt folgende Zuſammenklänge, in denen der Grundton enthalten iſt:

VIII) 1:3:25; 1:3:35; 1:3:75; 1:3:105; 1:5:45; 1:5:75; 1:5:105; 1:15:75; 1:15:105; 1:25:45; 1:25:75; 1:25:105; 1:35:45; 1:35:75; 1:35:105; 1:45:75; 1:45:105; 1:75:105

und folgende, in denen die Quinte enthalten iſt:

IX) 3:5:25; 3:5:35; 3:5:45; 3:5:75; 3:5:105; 3:15:25; 3:15:35; 3:15:75; 3:15:105; 3:25:35; 3:25:45; 3:25:75; 3:25:105; 3:35:45; 3:35:75; 3:35:105; 3:45:75; 3:45:105; 3:75:105.

Zwei von dieſen ſind wieder umkehrbar:

3:25:75; 3:35:105

und müßten als Unterton-Reihen folgendermaßen geſchrieben werden:

25/3/1; 35/3/1.

Die Reihe [illegible] gibt folgende Zuſammenklänge, in denen der Grundton enthalten iſt:

X) 1:3:49; 1:3:105; 1:3:147; 1:7:35; 1:7:49; 1:7:63; 1:7:105; 1:7:147; 1:21:105; 1:21:147; 1:35:63; 1:35:147; 1:49:63; 1:49:105; 1:49:147; 1:63:105; 1:63:147; 1:105:147

und folgende mit der Quint:

XI) 3:7:35; 3:7:49; 3:7:63; 3:7:105; 3:7:147; 3:21:35; 3:21:49; 3:21:105; 3:21:147; 3:35:49; 3:35:63; 3:35:147; 3:49:105; 3:49:147; 3:63:105; 3:63:147; 3:105:147.

Einige dieſer Zuſammenklänge laſſen ſich durch Verkürzung der Zahlen mittels des gemeinſamen Multiplicandus auf einfachere Verhältniſſe bringen; ſo aus Reihe IX: 3:15:75 = 1:5:25; 3:15:105 = 1:5:35; 3:45:75 = 1:15:25; 3:45:105 = 1:15:35; 3:75:105 = 1:25:35; und fallen dann mit ſchon früher betrachteten Zuſammenklängen der Reihe II zuſammen. Aus Reihe XI: 3:21:105 = 1:7:35; 3:21:147 = 1:7:49; 3:63:105 = 1:21:35; 3:63:147 = 1:21:49; 3:105:147 = 1:35:49; dieſe waren ſchon alle in der Reihe III enthalten.

Endlich gibt uns die Reihe [illegible] noch einige neue Zuſammenklänge:

XII) 15:21:35; 5:7:35; 15:35:63; 5:21:35; 21:35:45; 7:15:35; 35:45:[illegible],

von denen der 2., 3. und 5. Zuſammenklang ſchon in vereinfachten Verhältniſſen ausgedrückt ſind.

So haben wir im ganzen 129 Oberton-Zuſammenklänge feſtgeſtellt, die alle nur als Typen von Zuſammenklängen auftreten und von denen viele in den verſchiedenſten Reihen vorkommen; die Zahl aller Zuſammenklänge, denen wir begegnet ſind, iſt jedoch beträchtlich größer. Alles das ſind Konſonanzen, ſolange die Verhältniszahlen für die zwiſchenliegenden Oktaven unverändert bleiben. Die Anzahl der durch Annäherung der Töne aus ihnen abzuleitenden Zuſammenklänge wird kaum genau feſtzuſtellen ſein, da ja nicht möglich iſt eine ſcharfe Grenze zu finden, welche jeder Komponiſt gegenüber den ihm als Diſſonanzen entgegentretenden Zuſammenklängen innehalten würde. Der äußeren Begrenzung wegen wäre aber zu empfehlen, nur ſolche Dreitonklänge zu gebrauchen, deren Grundform nicht den Stimmumfang eines Vokal-Enſembles überſchreitet, und von weiteren Zuſammenklängen nur diejenigen, die bis auf die äußerſten Grenzen dieſes Enſembles zuſammengezogen worden ſind.

Zum Schluß ist noch zu empfehlen, sich allmählich soweit die Bezeichnung der Töne durch Verhältniszahlen zu eigen zu machen, daß wir fernerhin nicht mehr nötig haben, mühselig im Rahmen der alten Theorie Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Denn die neuen Bezeichnungen sind außerordentlich genau, während eine Nomenclatur im alten Sinne infolge der zahlreichen Kombinationen unmöglich alle Beziehungen auf einfache Weise ausdrücken konnte. Dagegen gibt unsere Methode sehr leicht und einfach alle Akkordfolgen an, wenn wir dabei immer im Auge behalten, durch Buchstaben für jeden Akkord die absolute Bedeutung der Einheit oder des *Grundtons* zu bezeichnen, falls letzterer sich durch keine Einheit ausdrücken läßt. Natürlich kann die absolute Tonhöhe nur für den ersten Grundton angegeben werden, während für die folgenden Akkorde die Veränderung der Einheiten durch entsprechende Zahlenverhältnisse dargestellt wird. Die Erfahrung wird uns bald darüber belehren, welche der drei Bezeichnungsweisen die zweckentsprechendste ist.

Die Situation der heutigen Musik

Von Udo Rukser.

Die Gegnerschaft gegen die „radikale" musikalische Produktion beruht weniger auf einem Werturteil, als grundsätzlich auf dem instinktiven Widerwillen gegen alles was anders ist als das Bisherige. Man hält die materiellen, physikalischen und psychischen Momente, welche das musikalische Kunstwerk ermöglichen, für *unveränderlich* gegeben. Man schließt also von vornherein ohne irgendwelche Prüfung eine Menge Produktionsmöglichkeiten aus, beschränkt den Künstler ganz äußerlich in völlig willkürlicher Weise. Andererseits bedenke man das tiefsinnige Wort Nietzsches, daß jede große Kunst *ein großes Maß Konvention zur Voraussetzung hat*, sofern sie Sprache ist. Diese Konvention ist nichts Unabänderliches, nichts objektiv Gültiges. Sofern es sich also um die Sprachmittel und das Material handelt, welche dem Künstler zur Verfügung stehen, muß ausgesprochen werden, daß dem Musiker alles was Ton und Klang ist, zur Benutzung freisteht. Deshalb ist der beliebte Vorwurf „mißtönend" und ähnliches, was sich nur auf das verwendete Tonmaterial bezieht, ganz nichtssagend; nur das könnte dem Künstler vorgehalten werden, daß er aus diesem Material kein Kunstwerk habe gestalten können. Vom Architekten verlangt man nicht, daß er nur in der Art Michelangelos wirke; weshalb aber vom Musiker, daß er allein die klassischen Vorbilder verfolge? Nicht dies, nicht in welcher Weise Musik zu machen sei, sondern *daß überhaupt Musik weiterhin entstehe, ist das Wesentliche. Allein darum handelt es sich, ob der Musiker sein Empfinden, unser erregtes Dasein von heute künstlerisch darstellen könne.* Kann er es mit den überlieferten Mitteln, so ist's gut und wir neigen uns ebenso vor einem aus dieser Basis erwachsenen Werk wie vor einem „modernen" gleicher

*) Als das Beispiel solcher Wandlung sei auf den von Halm sehr gut dargestellten Uebergang von der Monothematik der Kontrapunktiker zur Polythematik der Wiener hingewiesen. Bis das so lange einseitig gewöhnte Ferngefühl einen solchen Uebergang anerkennt, braucht es Zeit; denn jede Art von Kultur fühlt sich gern als die einzige. (Von Zwei Kulturen der Musik, G. Müller.)

Qualität. Aber man verstehe den Suchenden doch recht, wenn er, dem die überlieferten Formen und Mittel dauernd belastende Assoziationen erregen, sich von diesen befreiend diejenigen Ausdrucksmittel sucht, die seinem Erleben adäquat sind. Warum sollen die Teilungspunkte auf der Tonskala nicht auch anders gesetzt werden können, wenn nur daraus die Möglichkeit zu neuen Leistungen entsteht! Freilich beruft man sich erwidernd immer wieder auf die Gesetzmäßigkeit der klassischen Formen. Indessen sind die musikalischen Formen, deren Konventionelles oft genug mit Gesetzlichem verwechselt wird nicht die jedem Kunstwerk innewohnende Gesetzlichkeit selbst, sie sind nur eine ihrer vielen konkreten Äußerungen. Also wird durch Nichtanwendung einer Formgattung nicht die Gesetzlichkeit selbst aufgegeben, es wird nur nach einem neuen Ausdruck für das Gesetz gesucht.

Damit erklärt es sich auch, wenn wir immer wieder mit überheblicher Ironie gefragt werden, wie denn die künftige Musik beschaffen sein werde. Wie sollte gesagt werden können, in welcher Weise sich künftig der Künstler äußern werde! Aber das Ziel können wir nennen, das nämlich, daß der heutige Künstler instand gesetzt werde, seinem Erleben einen allgültigen künstlerischen Ausdruck zu geben, statt sich in Formeln und Unwahrem zu verstricken; daß die Musik aus einem Spiel tönend bewegter Formen, aus einer Jongleurfertigkeit wieder zu einer religiös belebten menschlichen Angelegenheit werde; daß aus dem Kunststück wieder das Kunstwerk werde. So wenig wir alles, was sich als moderne Musik gebärdet, billigen, so ist doch immer zu unterscheiden, weshalb man für etwas eintritt. Es kann sein, weil man den objektiven Wert, die Eminenz eines Werkes an sich hoch einschätzt; es kann aber auch sein, weil man von ihm eine Folge erwartet, die für die künftige Produktion wichtig ist. Als Beispiel diene das Phänomen Max Liebermann. Der objektiven Bedeutung nach sind seine Werke heute ziemlich wertlos, in historischer Beziehung aber höchst wichtig, weil dadurch die ganze moderne Malerei in Deutschland entscheidend angeregt worden ist.

Was in der Musik zur Gärung geführt hat, ist dasselbe Agens, das die europäische Kultur überhaupt in die entscheidende Krise gebracht hat, jene von Nietzsche prophezeite nihilistische Krise, deren musikalischer Typus durch Mahler erstmalig dargestellt ist. Diese gilt es schöpferisch tätig zu überwinden. Das richtige Verständnis für die heutige Situation der Musik kann also nur gewonnen werden, wenn die geistigen Bedingungen, aus denen sie entspringt, erfaßt werden. Unser erregtes Dasein beruht nicht mehr auf einer festgegründeten einheitlichen Kultur und Weltanschauung wie die Bachs, Mozarts und in gewißem Sinne auch Beethovens. Wir sind viel tiefer in ein Chaos der Kräfte und Fähigkeiten zurückgeworfen als wir gemeinhin glauben. Ebenso wie uns die Grellheit der Farbe viel heftiger anfällt, die wir täglich um uns sehen, so haben die Klänge und Harmonien für uns einen andern Sinn bekommen als den, welchen sie noch in der Einheitlichkeit der klassischen Tonwelt hatten. Mithin kann die Einstellung gegenüber den Werken unserer Zeit nicht darauf beruhen, daß wir ohne weiteres diese Werke mit den klassischen vergleichen. Es ist ein anderer Weg, die Richtung nach einem anderen Ziel, die hier eingeschlagen ist! Und wir sind erst im Anfang dieses Weges, im allerersten Anfang. In solchem Stadium ist es billig aber höchst ungerecht, alle Produktion nur auf ihren absoluten Wert hin zu betrachten. Was für uns Mitlebende wichtig an Experimenten ist, sind die Möglichkeiten, die sich, wenn auch noch so leise ankündigen. Wir Heutige sind Vorbereitende! Und man bedenke doch: wie wäre ein Bach möglich geworden ohne seine Vorgänger!

❖

Zur Tonalität

Von Prof. Lud. Riemann-Essen.

Das Grundmaß jedes geistigen Erzeugnisses ist der Zusammenhang seiner Teile. Fehlt der innere Zusammenhang, bröckeln die Teile auseinander. Dieser innere Zusammenhang kann im weiteren Sinne mit dem Worte „Tonalität" bezeichnet werden. Die Tonalität eines Gemäldes liegt in seiner Farbenharmonie, einer Skulptur im Ebenmaß der Formen, eines Gedichtes in der logischen Beziehung zu einem Hauptgedanken. Die Tonalität der Farbenharmonie ist nicht, wie in der Musik, durch greifbare Gesetze festzulegen. Sie untersteht dem ästhetischen Gefühle, das aber bei guten Bildern den inneren Zusammenhang ohne weiteres fühlt, bezw. zum Erkennen bringt.

Die Musik hat faßbare Gesetze der Tonalität, Gesetze, die durch die Zeit eine Wandlung erfahren haben und noch erfahren werden, aber niemals aufhören, einen inneren Zusammenhang als Voraussetzung stehen zu lassen. Die Verschiedenartigkeit der Tonalitäten in Malerei und Musik schließt deshalb einen Vergleich überhaupt aus. Nur eine einzige Eigenschaft ihrer Tonalität eint sie: wir mögen noch so feinabweichende, seltene Mischfarben bewundern, in uns tritt unbewußt ein Gefühl auf, die Mischfarben mit Grundfarben zu vergleichen. Ja, unsere Wortsprache zwingt uns sogar, bei Wortschilderungen der Mischfarben sich auf Grundfarben zu beziehen; z. B. sagen wir azurblau, himmelsblau, bleu malade u. s. f. Es gibt keine Mischfarbe, die sich nicht auf eine Grundfarbe beziehen ließe, mag die Beziehung noch so schwach sein. Diese Tätigkeit des Beziehens schadet dem Genuß, der Freude an der Feinfarbe nicht im mindesten. In der Tonalität eines hochmodernen Gedichtes, das sich z. B. nur aus Empfindungswörtern zusammensetzt, ergänzt unser Sprachempfinden unbewußt die fehlenden grammatikalischen Bezeichnungen, um die einzelnen Wörter im Sinne eines Subjekts, einer Tätigkeit oder einer Eigenschaft verstehen zu können. Dieses unbewußte geistige Mitarbeiten zu Gunsten des inneren Zusammenhanges, der Tonalität beeinträchtigt die eventuellen Schönheiten des Stiles keineswegs.

In der Musik liegen die Verhältnisse ähnlich. Einzelne Tonwellen haben die Ufer der Tonalität überschritten und sich ein fremdes Bett — die Atonalität — gegraben. Die Wellen schlagen immer höher und drohen das alte Bett ganz zu verlassen.

Wer will da dem Versuch zürnen, mit vorhandenen Mitteln den schemenhaften Gebilden näher zu kommen, um sie zu fassen, sie zu begreifen! Aus diesem Grunde entstand vor wenigen Jahren mein Tonnetz. Gegenwärtig glaube ich noch einen neuen Schlüssel gefunden zu haben d. i. das „halbstufige Auflösungs- und Fortschreitungsbedürfnis", mit dem ich selbst die kompliziertesten Akkorde zu fassen hoffe.

❖

In den ersten 5 Heften des „Melos" finde ich positive und negative Ergebnisse aufgezeichnet. Nicht „Doktrin, Kritik, sondern Forscherliebe" (Scherchen) treibt mich, diesen bisherigen Ergebnissen nachzugehen. Positive Forderungen werden aufgestellt in den Worten „Das Hören in die Länge, in den Verlauf von Melodie und Einzelstimme" (Scherchen) d. h. „je freier und scheinbar unlogischer der harm. Vorgang wird, um so einfacher werden seine melodischen Stützen" (Mersmann). Ich muß gestehen, daß ich den letzten Satz nicht verstehe und es wohl von Interesse sein dürfte, ihn näher zu begründen. Das Hören in die Länge läßt sich musiktheoretisch und ästhetisch auffassen. Die erste Eigenschaft kann bis heute nicht definiert werden, weil die Atonalität als Bindeglied noch nicht festen Fuß gefaßt hat. Dagegen begünstigen die ästhetischen Richtlinien sehr wohl ein Hören in die Länge.

„Die Elemente des auf ſich geſtellten Klanges“ (Scherchen). — Dieſe rote Fahne neigt dem Umſturz entgegen und negiert das theoretiſche Abhängigkeitsverhältnis. Äſthetiſch läßt ſich dieſer Grundſatz zweifellos rechtfertigen, denn ich habe das Recht, meine Gefühle durch Diſſonanzen auszudrücken, deren Anhäufung der Gefühlsmaſſe, um mich ſo auszudrücken, entſpricht. Ein Zweites läßt ſich auch nicht beſtreiten: die auf ſich ſelbſt geſtellten Klänge können Spannungskräfte enthalten, die eine Entſpannung aus äſthetiſchen Gründen ablehnen, die eine „Eruptions-Dämonie“ (Erdmann) um ſich verbreiten, deren Glühwirkung alles Tonale zerſtört. Ich halte es jedoch für eine gefährliche Klippe, zu glauben, daß die Eruptions-Dämonie die ſeeliſchen Gefühle aufwühlt. — wenn die Klänge nicht unſerem muſikaliſchen Aufnahmevermögen entgegenkommen. Man kann ſie auch als Peitſchenſchläge der Nerven auffaſſen, die man nicht als Eingangstore zu ſeeliſchen Tiefen bezeichnen kann. Die Tore hierzu öffnen ſich nur dem Verſtehenden, d. h. alſo demjenigen, der einen inneren Zuſammenhang der Akkorde nachweiſen kann. Dieſer Behauptung ſtehen ablehnende Worte gegenüber, wie: „jederzeit aufs Neue erregbare Intuition“ (Tieſſen), „keine Regeln, ſondern Inſtinkt“ (Bartok), „Urkräfte einer neuen Primitivität“ (Tieſſen), „muſikaliſcher Pointillismus“ (Mersmann). Aber auch befürwortende Gedanken, wie: „Die Exiſtenz eines Klangcentrums iſt eine Naturtatſache“ (Tieſſen). „Syſtem wird immer von Quinte und Terz ausgehen müſſen wie die Natur“ (Tieſſen) „Fluß der Dinge nach innerer Geſetzmäßigkeit“ (Scherchen) „Tonalität läßt ſich nicht von Muſik trennen, aber neue Skalen und Intervalle“ (Leichtentritt) „Symmetrie und Periodizität“ (Tieſſen); im Sinne des Versbaues der gebundenen Rede: „Wiederholungen in anderer Lage; Sequenzfolgen; Zurückkehren beim Schluß auf den Ausgangspunkt“; „äußere Mittel der Gliederung“ (Bartok) „alles Neue iſt unauflöslich mit älteren Entwickelungswerten verbunden“ (Mersmann).

Wir ſehen, die Meinungen über die Unterlagen der Nährkräfte ſind geteilt. Die Tonalität hat einen ungeheuren Vorzug vor der Atonalität d. i. die Gemeinſchaft des Verſtehens, des Einfühlens, Einordnens der auf uns eindringenden Fremdakkorde. Das Recht, willkürliche Akkorde zu bilden, kann nicht die Forderung an den Hörer einſchließen, dieſe Akkorde im gleichen Sinne nachzufühlen wie der Schaffende, weil aus einer Diſſonanzanhäufung das äſthetiſche Ziel nicht ohne weiteres hervorleuchtet, und daher die uns angebotenen Spannungskräfte auf eine rein muſikaliſche Einfühlung angewieſen ſind. Dieſe aber iſt ohne Gemeinſchaft der Hörenden mit dem Schaffenden nicht denkbar. Man kann mir entgegenhalten, daß das Genie immer zuerſt den Weg der Einſamen, des Unverſtandenen gegangen iſt. Aber den Nachſchaffenden, Nachfühlenden war es ſtets gegeben, auf Grund der in ihnen lebenden „älteren Entwickelungswerte“ dem Genie zu folgen. Die radikale Atonalität kennt oder will keine „älteren Entwickelungswerte“, ſie will „Urkräfte einer neuen Primitivität“. Dieſe Geſte der Verachtung gegen das Beſtehende, gegen den Wunſch, das Zukünftige aus Gegenwart und Vergangenheit zu begreifen, zu begründen, iſt nicht berechtigt.

Wird der Atonalität nicht ein größerer Halt gegeben, wenn wir verſuchen, eine Brücke zu ſchlagen zwiſchen ihr und der Tonalität? Jede Atonalität holt mit ihren Wurzelenden (mögen es noch ſo wenige ſein) Nährkraft aus der Tonalität. Dieſe Nährkräfte, rein muſikaliſcher Natur, ſind in meinem Tonnetz bis in weite Fernen bloßgelegt. Das Tonnetz macht wohl die Beziehungen zu einem Hauptklang erſichtlich aber es fordert nicht die Rückkehr zu der Ausgangstonart, weil die nach Zahl und Zeit der Umdeutungen wechſelnden Beziehungen die Ausgangstonart vergeſſen laſſen. „Sich in den Schwanz beißen“ (Tieſſen) verlangt nur noch die ältere Theorie. Der ſtrittige Punkt liegt m. E. nicht in der Rückkehr zu einer Haupttonart, ſondern in dem Ausgleichsverhältnis der Spannungskomplexe zu den Entſpannungen. Das pſycho-phyſiologiſche Urgeſetz der Folge Spannung — Entſpannung lebt in jedem geſunden Empfinden und ſtagniert nur bei kranken abgeſtumpften Nerven. Jede geſunde Atonalität wird darum dieſes Urgeſetz nicht ignorieren. Bis jetzt habe ich noch keinen „auf ſich ſelbſt geſtellten Klang“ gefunden, der ſich dem Spannungsgeſetz entziehen konnte, weil er im Reiche der 12 Töne geboren wurde. Solange dieſes geſchieht, kann von einer „Entrechtung der Klangmöglichkeiten“ (Tieſſen)

nicht die Rede sein. Anbei setze ich allerdings voraus, daß „eine gleiche Behandlung der einander gleichen 12 Halbtöne“ (Bartok) unmöglich ist aus mehrfachen Gründen. Die Expansionskraft jedes Tones ist eine gänzlich verschiedene, muß es sein, weil der Fluß der Töne, der Verlauf des Stückes, die innere Gesetzmäßigkeit jedem Tone die Stellung anweist, die er einzunehmen hat. Nur dadurch allein wird der Wohl- oder Mißklang eines Akkordes bestimmt. Jeder Akkord unterliegt einer Auffassung! Empfindungsakkorde gibt es garnicht innerhalb eines musikalischen Geschehens!*) Gesetzt aber, ich liebe einen isolierten Akkord auf mich wirken, wird er stets einen oder mehrere Töne enthalten, die konsonierend und andere desselben Klanges, die dissonierend hervorleuchten. Ich bitte zum Beweise einmal den Akkord des 3. Notenbeispiels auf Seite 110 des 5. Heftes dieser Zeitschrift heranzuziehen. Trügen alle Töne den gleichen Trieb des Fortschritts in sich, dann würde „das Ausdrucksbedürfnis zur Horizontale, zur reinen, d. h. nicht mehr durch harmonische Bindungen beschwerten Linie“ (Mersmann) gehemmt, in Frage gestellt.

Die Forderung „immermehr Bestandteile der unendlichen Tonreihe **) als Mittel in Kunstwerken zu erwecken“ (Bartok) fällt mit dem Vorhergehenden von selbst. Die auch von Busoni gewünschte Spaltung der Töne lebt ja längst in unserer praktischen Musik, wenn auch nicht im Notenbilde. Allerdings nicht im Sinne der orientalischen Musik. Denn hier wird die von der Atonalität ersehnte „in den freien Raum hinausschwingende, sich auflösende Linie“ (Mersmann) nicht durch die Harmonie gefesselt. Solange diese der Melodie als Untergrund sich beigesellt, wird sie eine Mitbestimmung der Richtung der Linie sich nicht entreißen lassen.

Ich erinnere an die bekannte Tatsache, daß es eine schlechthin richtige musikalische Intonation nicht gibt (Stumpf). Wir benutzen als Grundlage die verschiedenen Stimmungen (natürliche, gleichschwebende, ungleichschwebende) und zwar die temperierte zu Instrumenten mit festliegenden Tönen — Klavier, Orgel —; die natürliche bei den Blechinstrumenten und im harmonischen a capella Gesang; die pythagoräische im melodischen a capella Gesang und bei den leeren Saiten der Streichinstrumente. Die Übersetzung in die Praxis untersteht in letzter Instanz dem Reinheitsgefühl, unterstützt durch die Modifikationsfähigkeit des Ohres, durch den jeweiligen Affekt und durch die Suggestion. Die Anpassung bewegt sich in einem Raume eines Viertel- bis Dritteltonschrittes. Zudem kennen wir die Bestrebungen der „Reininstrumente“ (Helmholtz, Oettingen, H. Riemann, Shohe Tanaka u. a.), die alle der Bewegungsfreiheit des Tones das Wort reden. Sollte dieses alles nicht genügen? Jedenfalls wäre es interessant zu erfahren, in welcher Weise eine andere Verwirklichung der Tonspaltungen zustande kommen könnte.

Inbezug auf die Mitwirkung der Obertöne herrschen noch einige Unklarheiten, die ich in Kürze berühren möchte. Schönberg glaubt, daß wir bisher nur 3 Obertöne zu unserem System benutzt hätten. Eine Benutzung der Obertöne findet überhaupt nicht statt, sondern nur eine zufällige Übereinstimmung, deren Ursache wir nicht kennen. Die Mitwirkung der Obertöne ist bei den meisten Instrumenten eine latente und hängt lediglich von der Stärke der Tonerregung ab. Diese veranlaßt in der Regel ein Mittönen von mindestens 6 — nicht 3 — Obertönen. Es ist unrichtig, daß „man auf Grund des Obertonsystems 12 verschiedene Tonhöhen transponierte und daraus das ganze diatonische System bildete“ (Bartok), denn als man die Obertöne entdeckte (Mersenna 1701) lag das diatonische System längst fertig vor. Die Farbe des Einzelklanges wird von den Obertönen beeinflußt. Unter „Akkordklangfarbe“ versteht die neuere Auffassung jedoch den Zusammenhang der Einzelklänge. So liegen z. B. die Schönheiten Reger'scher Klänge in den Akkordklangfarben, also nicht in der Wahl bez. der Klangfarbe eines Instrumentes, wie Mersmann meint.

Das Facit meiner Untersuchung! Ich glaube an die Existenz einer gesunden Atonalität, die sich aus dem Nährboden der Tonalität aufrichtet. Niemals wird jedoch die Atonalität frische Keime treiben, zum Blühen kommen, Früchte bringen, wenn man ihre Wurzeln diesem Nährboden entzieht!

---

*) Siehe Näheres in meiner Arbeit: Empfindungs- und Auffassungsintervalle, Monatshefte 1919, Baedeker

**) Ich nehme an, daß Bartok damit die gespaltenen Halbstufen meint



Die Zukunft des Allgem. Deutschen Musikvereins

Von Heinz Tiessen

Vor einiger Zeit hat Dr. Paul Marsop in der „Neuen Musikzeitung", Stuttgart, einen auch in Sonderdrucken versandten Aufsatz veröffentlicht mit dem auf Skepsis und Verneinung gestimmten Titel: „Hat der Allgemeine Deutsche Musik-Verein noch eine Zukunft?" Gegen ihn polemisiert Dr. Julius Kopsch in der „Allgemeinen Musikzeitung", Berlin, mit dem zur Bejahung gewendeten Artikel: „Der Allgemeine Deutsche Musik-Verein hat noch eine Zukunft." Beide Aufsätze scheinen mir in gewisser Weise bezeichnend zu sein für verbreitete Hauptströmungen innerhalb des Vereines selber wie auch innerhalb der Musikwelt im Allgemeinen. Aus diesem Grunde werde ich gelegentlich auf sie Bezug nehmen, wenn ich hier im Folgenden meine Meinung über die Zukunft des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins zum Ausdruck bringe.

So fern ich Kopsch's Gedankengängen innerlich stehe, ist ihr *bejahendes Ergebnis* doch das rechte, während ich umgekehrt der Anschauungsweise Marsop's im Ganzen mich verwandter fühle, ohne zu den gleichen Folgerungen zu gelangen. Mir ist es nicht verständlich, daß man im Besitze vom Marsops zukunftsfreudiger künstlerischer Einstellung sein und doch zu einem skeptischen oder geradezu negativen Standpunkte kommen kann. *Unsere Zeit* ist für die Kunst stilistisch wie in ihrem Verhältnis zum inneren Menschen von schwerwiegender, ja vielfach gründender Bedeutung; *gerade jetzt* kann sich der Allgemeine Deutsche Musikverein nach langer Zeit wieder einmal vor ebenso reichen Möglichkeiten sehen wie zur Zeit seiner Gründung.

Der Allgemeine Deutsche Musik-Verein feiert jetzt (Weimar, Juni 1920) in seinem fünfzigsten Tonkünstlerfeste ein Jubiläum als musikalische Kulturmacht, die er nun bereits über ein halbes Jahrhundert gewesen ist und auch weiterhin sein kann und muß. Als geistiges Vermächtnis seines Begründers Franz Liszt fand er naturgemäß seine künstlerischen Richtlinien im Großen und Ganzen bisher praktisch hierin: gegenüber der akademischen Musikpflege der Epigonen Mendelsohn's und Brahms' jene andere, damals revolutionäre und schöpferisch entwicklungsreichste Kunst der Berlioz, Liszt, Wagner, Strauß zu pflegen und die ihr gebührende Stellung zu betonen mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln künstlerischer Propaganda. Wenngleich auch bedeutende andersartige Werke nicht umgangen wurden, ja selbst anders geartete Führer die Vereinspolitik zeitweise umorientieren konnten, bleibt die Grundtendenz doch unbezweifelbar, die Gesamtlinie die gleiche. Diese für unsere Augen bereits historische Mission hat der Allgemeine Deutsche Musik-Verein restlos erfüllt: für die musikalische Entwicklung im „neudeutschen" Sinne braucht heute nichts mehr getan zu werden, sie hat ihren Siegeszug vollendet, sie ist der heutigen Generation bereits täglich Brot, nicht mehr ein Neues, erst noch recht zu Erfassendes, zu Förderndes, Zukunftsträchtiges wie vor fünfzig oder auch

noch vor fünfzehn Jahren. (Hier steht es so, wie Marsop sagt, der die Leistungen des Vereins im neudeutschen Sinne für abgeschlossen erklärt, da mit Strauß' Electra der Gipfel dieser Entwicklung erreicht sei.) Die künstlerischen Nachfahren eines bereits historisch gewordenen Stiles bedürfen nicht jener nachdrücklichen Propaganda, wie sie von Liszt gerade um der Pfadfinder willen ins Leben gerufen ist und wie sie gerade der Allgemeine Deutsche Musik-Verein mit seinem geistigen Gewicht auszuüben vermag.

Darum ist nun aber ganz und gar nicht etwa die Lebensbahn des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins selbst an ihrem Ende angelangt, wie Marsop meint. Ein „Ende" kann es für einen „Allgemeinen Deutschen Musik-Verein" überhaupt nicht geben, wenn man seine Idee und deren praktische Auswirkungen in der Weise auffaßt, die seiner und seines Gründers einzig würdig ist! Das Ende seiner bisherigen zentralen aktiven Bedeutsamkeit als Kulturträger müßte er natürlich finden, wenn er in neudeutscher Richtungsobservanz beharren und sein weiteres Dasein in einer passiven Rückschau auf seine Erinnerungen verbringen wollte. Das wird zu verhüten suchen, wer ihm und der Tonkunst dient.

Polemiken sind eine sonderbare Einrichtung. Sie veranlassen die Kontrahenten gar zu gern, mit ihren Argumenten in zufällige Worte einzuhaken und nur gegen Vokabeln zu Felde zu ziehen, ohne den Kern des gemeinten Sachgehaltes zu treffen. So will Kopsch Marsop ad absurdum führen, indem er ihm diese beiden miteinander unverträglichen Behauptungen nachzuweisen sucht: der Musikverein habe seine Aufgabe „erfüllt" — und „nicht erfüllt". Schwarz sei nicht weiß, entgegnet Kopsch. Marsops Behauptungen sind tatsächlich aber sehr miteinander vereinbar und heben sich nicht gegenseitig auf, denn jede hat eine selbständige Bedeutung und gebraucht das Wort „erfüllt" in einem andern Lichte. Das eine Mal ist gemeint: „der Verein darf sein Wirken im spezifisch neudeutschen Sinne getrost einstellen" — im anderen Falle: „der Verein hat nicht in allen Punkten so viel getan, als er hätte können". Diesen jedesmal verschiedenen Sinn des Wortes „erfüllt" übersieht Kopsch. Auch in dem anderen Hauptpunkte seiner Polemik gegen Marsop heftet sich Dr. Kopsch an die Vokabel und kämpft gegen die Bedeutung, die er, nicht Marsop ihr unterlegt! „Neuland suchen" ist das Wort Marsops dem Kopsch entgegenhält:

> „Der Künstler sucht nicht. Ist das Neue in ihm nicht vorhanden, so tut er tausendmal besser, das Herkömmliche auf seine Art zu sagen oder auch das von ihm zu Sagende in die herkömmliche Form zu gießen, als nach „Neuem" zu „suchen". Heute aber wird die Fälschung unternommen, das nur „Neugesuchte" für „neu" auszugeben. Der Begriff des Neuen ist in der plumpesten Weise mechanisiert worden. An den fünf Fingern kann man sich's abzählen, was als neu gelten soll und was ohne Produktivität in Massen für neu hergestellt werden kann. Nur der keinem Wollen zugängliche Ausdruck gebiert Neues und neue Ausdrucksmittel entstehen nur dort, wo ein neues Ausdrucksbedürfnis vorhanden ist. Ja wahrhaftig, die durch die Revolution mächtig geförderte materialistische Anschauungsweise hat die Korruption nicht nur unter die Politiker, sondern auch unter die Musiker gebracht."

„Suchen" ohne Ausdrucksbedürfnis, mechanische Neuerungsbegriffe, Materialismus und Korruption — daß jemand solche Eindrücke aus den musikalischen Regungen unserer Tage herausholt, wäre kaum zu erklären, wenn man nicht wüßte, daß Unvertrautheit, daß Mangel geistiger Fühlung auch bona fide Tatsachenumkehrung im Urteilen über Personen und Ideen nach sich ziehen kann. Und kein ernsthafter Künstler wird das Wort „Neuland suchen" in jener hochstaplerischen Bedeutung gebrauchen, die aus Marsops Ausführungen Kopsch herauszulesen glaubt. Nur eins kann gemeint sein: das spezifisch schöpferische Suchen und Hineinhorchen in das, was in uns werden und wachsen will, nicht im Gegensatz zum „inneren Zwange", sondern diesen gerade aufs Reinste und Eindringlichste verkörpernd: das Herauskristallisieren dessen, was unser eigenstes und notwendigstes Ausdrucksbedürfnis ist und was uns erst gelingt, wenn wir auf die gedeckten Tafeln des Herkömmlichen, Ererbten, Angeeigneten, uns technisch allzubequem in der Hand liegenden zu verzichten gelernt haben. Gerade in dem Worte „suchen" offenbart sich die schöpferische Demut, die der Schaffende gegenüber der unendlichen Ferne der Ziele empfindet und ohne die es kein wahres (d. h. inneres) schöpferisches Aufwärtssteigen — und auch keinen echten schöpferischen Stolz geben kann; denn der ist nur als Gegenstück dieser Demut möglich. Wer nicht weiß, welche heilige Inbrunst, welche innere Größe in solchem demütigen schöpferischen „Suchen" liegt, der lese z. B. Arnold Schönbergs „Harmonielehre"; von ihrem ersten Worte an: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt", in welchem bereits die ganze Geistesart aufblitzt, — bis zu dem Schlußworte: „Wer wagt, hier Theorie zu fordern!", worin sich das strikte Gegenteil von jeglichem „Mechanisieren" kundgibt.

Die Kunst steht heute in einer Zeit nicht des Materialismus, sondern eminenter idealistischer Hochspannung. Es ist in allen Künsten nahezu das Gleiche. Nicht Artistentum, Menschentum wird neu geboren. Geistigkeit, Innerlichkeit, Wesentlichkeit, das sind die Forderungen, die heute bewußter und lauter denn je an sich stellt, wer der Zukunft dient. Die auffällige Übereinstimmung bei der jungen Generation in allen Künsten, die Tatsache, daß in zahlreichen Köpfen ähnlich gestimmte stilistische wie geistig — menschliche Bedürfnisse aufgelebt sind, sind die sichtbaren Anzeichen des historischen Wendepunktes, an dem wir stehen. Die heutige musikalische Stilwandlung ist eine Tatsache, die weder geleugnet noch aufgehalten noch herabgesetzt werden kann. In den ersten Nummern dieser Zeitschrift, zumal in Nr. 5, habe ich darüber einiges ausgeführt, so weit das überhaupt in Worten

möglich ist. Wenn man über Kunst-Worte gemacht hat, behält man jenes Gefühl zurück, das sich etwa ausspricht in den Versen des Christian Morgenstern:

Worte sind wie Rettungsringe,
die dem Leben dienen:
auf den tiefen Grund der Dinge
kommst du schwer mit ihnen.

Marsop meint, die Komponisten brauchten heutzutage den Allgemeinen Deutschen Musikverein nicht mehr, da ihre Werke überall mit offenen Armen aufgenommen würden. Allzurosiger Trugschluß! Vereinzelt sind immer noch die Stätten, wo man Neuem entgegenkommt. Geld- und Frequenz-Frage! Die Kosten für Orchesterkonzerte werden im nächsten Winter phantastisch werden. Man spricht überdies davon, daß Verkleinerung der Orchester aus wirtschaftlichen Gründen erforderlich werde. Dann kann das „Festorchester" immer wieder eine besondere Kraft für besondere Aufgaben bleiben und nicht überflüssig werden.

Die Aufgaben des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins sind klar vorgezeichnet. Für ihn gibt es nur ein Entweder. Unser Weimarer Festprogramm zeigt, daß er sich seiner Aufgaben voll bewußt ist. Nur mit wertvollen Werken neuer Art lassen sich vier Konzertprogramme nicht füllen, es sei denn, daß man auf Erstaufführungen verzichtete. Zudem ist die Betrachtung des Stilgegensatzes dem Besucher und damit auch dem Werke von Nutzen. Jedem an Programm-Nörgelitis Erkrankten empfehle ich die Pferdekur, selbst an der Durchsicht der Werke und der Programmfestsetzung mitzuarbeiten. Mancher Wunsch mußte freilich noch zurückgestellt werden, weil noch keine Linksmehrheit entscheidet.

Sache der Vereinsmitglieder ist es, zu zeigen, daß ein jeder sich seiner Aufgabe und seiner Verantwortung für das Bestehen und die Geltung des A. D. M.-V. bewußt ist! Im Musikausschuß muß infolge des Todes Jean Louis Nicodé's ein Platz neubesetzt werden. Bei dieser Ersatzwahl kommt es dringend darauf an, eine zur jungen Generation, zur werdenden, wachsenden, keimkräftigen Kunst gehörige Kraft zu gewinnen. Jede Stärkung des Fortschrittsgedanken innerhalb des Gesamtvorstandes bedeutet die sicherste Stärkung für die Lebenskraft und Kulturbedeutung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins!

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich meist aber beträgt er 100% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Falk, Richard [B.-Wilmersdorf]: Ouvertüre im romantischen Stile noch ungedruckt

Spannhof, Otto [Droyßig]: op. 6 Sommernacht. Symphon. Dichtung nach einem Gedicht „Donner" von R. M. von Stern; op. 8 Böcklin (Villa am Meer) dsgl. noch ungedruckt

b) Kammermusik

Spannhof, Otto [Droyßig]: op. 5 Streichquartett (A) noch ungedruckt

II. Gesangsmusik

Falk, Richard [B.-Wilmersdorf]: Der dritte Psalm f. Männerchor, Tenorsolo, Soloviol., Tromp., Hörner, Posaunen, Pauken u. Orgel noch ungedruckt

— Was ihr wollt (Oper nach Shakespeare) noch ungedruckt

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze
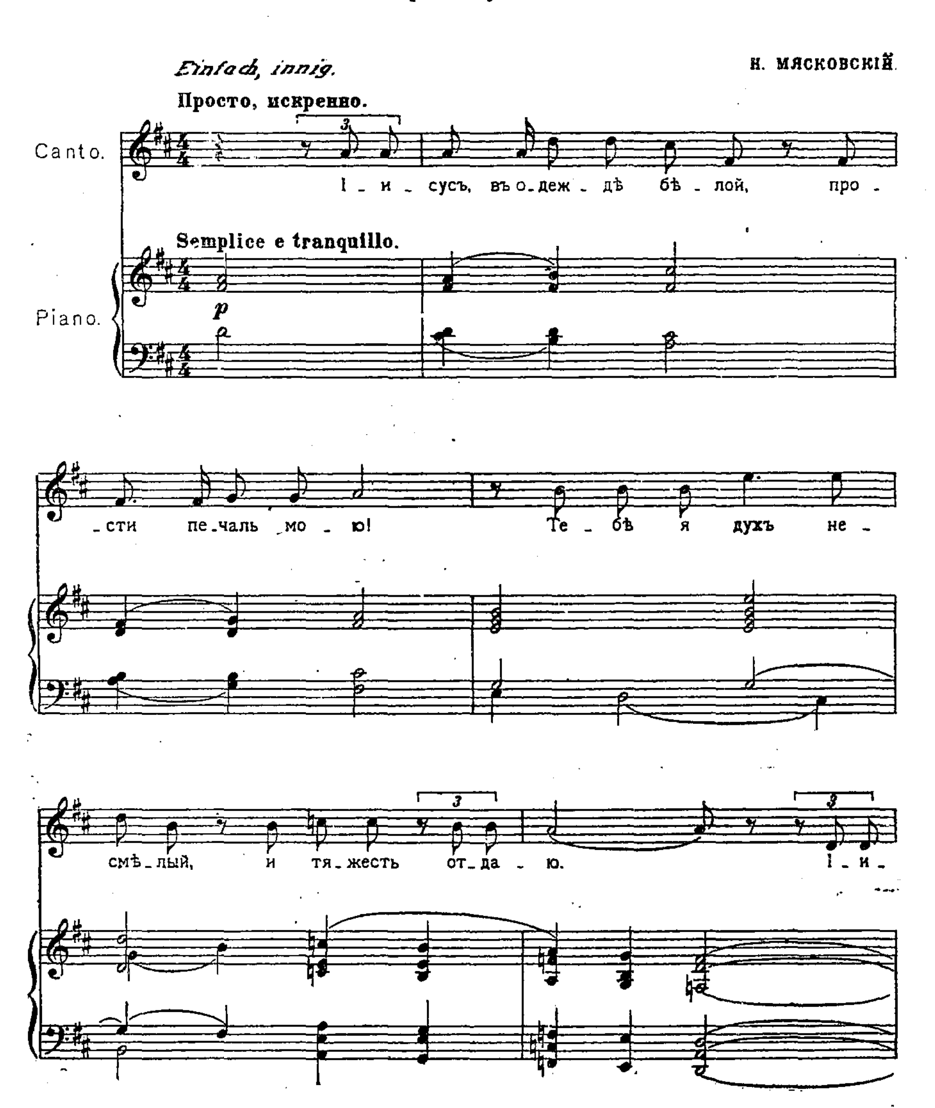
(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).
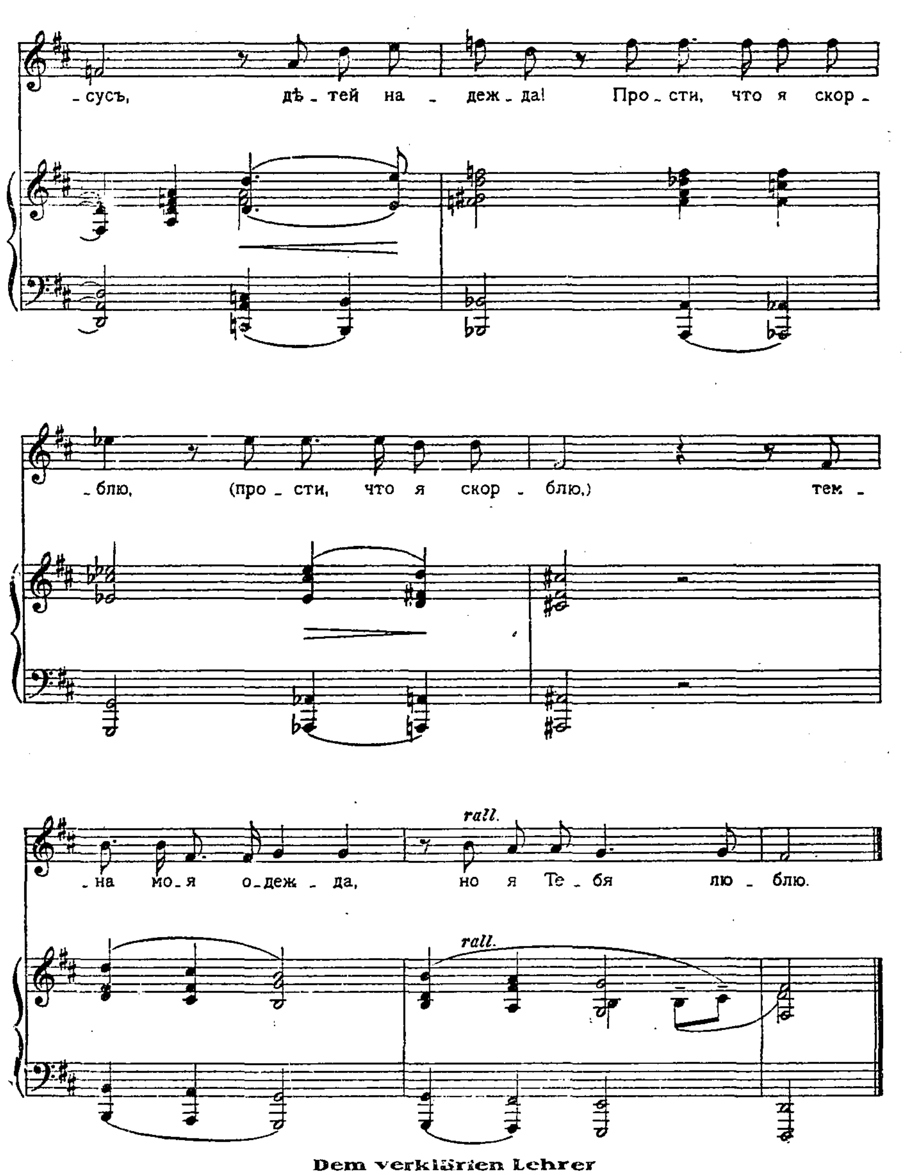
Adler, Guido — s. Mahler

Analyse — s. Textkritik

Ekaterina Wasiliewna Koposow-Derschanowski gewidmet.

1. Нескорбному Учителю.





Dem verklärten Lehrer

Jesus im weißen Gewande
Verzeihe meiner Schwermut!
Dir bringe ich meinen furchtsamen Geist
Und all mein Leid.

Jesus, der Kinder Hoffnung!
Verzeihe meinem Leiden,
Dunkel ist mein Kleid,
Dich aber liebe ich.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.—, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 9 | Berlin, den 16. Juni 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß

Von Hermann Scherchen.

I.

Unsere Epoche ist die der Überreife des Tonalitätsprinzipes: die schöpferischen Faktoren, welche durch dessen Formulierung zur Wirkung gelangten, haben eine Reihe bewundernswerter schematischer Möglichkeiten ergeben und derartige Resultate hervorgerufen, daß wir nur schwer diesem Kunstprinzip gegenüber die richtige Distanz innehalten, um gerecht einzuschätzen, was — die Kunst hemmend wie vorwärtsführend — daraus erwachsen ist. Zunächst müssen wir uns ins Gedächtnis rufen, daß erst nach Annahme der gleichschwebenden Temperatur und der anschließenden Zentralisierung des Tonsystems jener einzigartige Entwicklungsgang begann, den die Musik im Laufe von kaum 250 Jahren zurückgelegt hat. Allein in der Malkunst finden wir etwas entfernt Ähnliches: wie das Tonalitätsprinzip erst dem Harmonischen die zusammenfassende Kraft verlieh, alle Erscheinungen auf einige Ausgangspunkte zu beziehen, kam mit der „Tiefe“ jene Kraft in das Bild, welche nach Beherrschen der Perspektive die Malkunst befähigte, den ganzen Reichtum der geschauten Erscheinungen zu umfassen. So daß Beherrschen der Perspektive wie Formulierung des Tonalitätsprinzips zu jenen Wendepunkten wurden, von denen aus die beiden eigentlich modernen Künste ihre reiche Entwicklung aufnahmen. Anders verhält es sich mit Dichtkunst, Architektur und Plastik: für diese drei Künste hat das klassische Altertum selbst die Schemata entwickelt und den Künstlern volles Gestalten ermöglicht; hier ist alles Spätere nur Variieren des von den Griechen Eröffneten, ohne Neuschöpfen aus ungenutzt gebliebenen inneren Kräften des Materials heraus.

Vielleicht hat nun gerade diese atemlos schnelle Entwicklung der neueren Musik mit dazu beigetragen, daß uns Erben Beethovens oft das Gefühl eines Stagnierens überfällt gegenüber den Schemata, die den Werken der klassischen Meister zu Grunde liegen. Als wenn wir nur schwer den Übergang finden von der in ihnen gipfelnden Vorwärtsbewegung zu dem Ausladen in die Breite, das nach Ausprägung des Symphonie- und Liedschemas usw. eintrat und dessen vornehmstes Resultat ein immer lebensvolleres Durchbilden der eröffneten Schemata hätte sein müssen.

Statt dessen sprechen wir davon, daß das organische Leben der Symphonie mit Beethoven seine Höhe erreicht habe, daß nach diesem Meister Erstarren auf jede lebensvolle Kraft übergehe, die sich von neuem mit dem Symphonieschema auseinandersetze, so daß Beethovens Tat oft nur als Krönen und zugleich Abschließen erscheint, nicht aber auch als Eröffnen zu wechselreicher Betätigung schöpferischer Kräfte.

Welchen Ausweg hat nun die Dichtkunst gefunden, in der seit zwei Jahrtausenden die Grundmöglichkeiten künstlerischer Äußerungen fixiert sind? Ihre Fixirungen sind immer als ein elementar Gesetzmäßiges erschienen und ein Problem — analog dem Vorgange in der Musik — ist hier nie gereift. Dies folgt mit voller Klarheit aus der Natur der Dinge, da in Dichtung, Plastik und Architektur alle Möglichkeiten erschöpft wurden, die das Material dieser Künste in sich birgt. So konnte Sache des Dichters nur sein, dieselben Äußerungsmöglichkeiten neu zu beleben, welcher Prozeß denn auch in den verschiedenen Richtungsnamen seinen Ausdruck fand. Wir kennen ein klassisches, shakespearisches, naturalistisches, symbolisches Drama; niemand aber ist je auf die Idee gekommen, eine völlig neue Form zu fordern, da zu offensichtlich ist, daß das Material der Dichtung all seine Grundmöglichkeiten erschlossen hat.

Das trifft aber nicht für die Musik zu: eben derselbe Vorgang, der die Tonalität möglich werden ließ und der als Voraussetzung des ungeheuren Entwicklungslaufes der

Musik nicht wegzudenken ist, bedeutet zu gleicher Zeit ein Umgestalten ihres Materials, ein Gruppieren, das von der Natur gegebene Eigenschaften des Tonreiches ableugnet. Diese Operation, die wir unter dem Namen Temperierung verstehen, gab uns alle schematischen Möglichkeiten der tonalen Musik an die Hand, während wir andererseits durch eben diese Beschränkung einen Teil der den Tönen innewohnenden Kräfte ungenügt ließen. Hier liegt der eigentliche Grund zu jener tiefen Spaltung, die unser Musikleben durchzieht: der Spaltung in Künstler, die fest auf dem Boden der Tonalität stehen und innerhab derselben nach reicher Erweiterung streben, und in solche, für die jenes Gruppieren des Tonmaterials zu sehr den Forderungen widerspricht, die in ihnen nach Ausdruck verlangen, und denen Aufgeben der Tonalität als einziger Ausweg bleibt.

Lenken wir den Blick auf das Tonalitätsprinzip, um seine ganze Bedeutung zu erfassen: an ihm — dessen Formulierung und entscheidendes Auftreten historisch sichtbar sind — können wir die Lösung eines Grundproblems des Menschengeistes verfolgen. Es handelt sich um folgendes: wie ist es möglich, die Überfülle der Erscheinungen, die das Leben in sich birgt, zu bewältigen und Gesetzmäßigkeit und uns zugängliche Ordnung darin zu finden! Nehmen wir zur Veranschaulichung den Vorgang, den noch jede Weltanschauung wiederholt hat. Während die unfaßbare Fülle der Lebensformen wie unentwirrbar vor uns liegt und, was wir eben gut nennen wollten, im nächsten Augenblick als schlecht erscheint, verlangt unser Geist feste Grundlagen, die ihm ermöglichten, klar zu werten. Wir folgen einem inneren Triebe, ohne dessen Befriedigung menschliches Leben undenkbar ist, wenn wir uns in einer Weltanschauung scharf begrenzen und wie in einem Ausschnitt auf das Leben sehen, daß eben nur die Gesetzmäßigkeit unseres Geistes sich an allen Lebenserscheinungen bestätigt. Dabei vergessen wir dann ganz, daß „unsere" Wahrheit, die Notwendigkeit „unserer" Begriffsbestimmungen ihren Wert nur innerhalb der frei angenommenen Beschränkung hat, daß daneben in einem anderen Menschen völlig entgegengesetzte Wirkungen ihren ebenso notwendigen Ausdruck finden können. Also: um die Überfülle des Lebens zu bewältigen, um leben zu können, ist Vermenschlichung notwendig, Anpassung der Erscheinungen an unseren Geist. Nur so kann seine Gesetzmäßigkeit sich in ihnen finden, nur so das Leben „verständlich" sein.

Jahrhunderte hindurch blieb die Musik ein hilfloses Stammeln, ein erfolgloses Suchen nach innerer Gesetzmäßigkeit. Die natürlichen Erscheinungen des Tonreiches wurden als solche hingenommen, ohne daß man außer der äußerlichen Systematisierung in den Kirchentonarten eine Gesetzmäßigkeit des Materials fand. Im Gegenteil: es wurde immer klarer, daß gerade der Reichtum dieses Materials in seinen Erscheinungen fortwährend Widersprüche hervorrief. Man kam zu keinen schematischen Formulierungen und folgte lange Zeit blind den Schemata der Sprache. Die Abhängigkeit ging so weit, daß z. B. in der Neumenmusik der Rhythmus in absoluter Abhängigkeit vom Worte blieb und dieselbe jeder metrischen Zeichen entbehrte. Als nach jahrhundertelanger Praxis und immer schärferem Eindringen in das Wesen der Töne das Hemmende dieses Zustandes unerträglich wurde (inzwischen war das architektonische Elementarmittel der Musik, die Imitation, in Kontrapunkt und Kanon fast bis zum Selbstzweck erhoben worden), gelang endlich jener Prozeß, zu dem die bedeutendsten Köpfe immer hingedrängt hatten: Werkmeister stellte seine „Temperierte Stimmung" auf, indem er zwölf mögliche Grundtöne festsetzte, deren Statuierung eben „Temperierung" der natürlichen Klangverhältnisse bedeutete, und ermöglichte so Rameaus geniale Formulierung, daß alle Zusammenklänge der Musik auf zwei Grundtypen, den Dur- und Mollakkord, zurückzuführen seien. Damit waren mit einem Male rein musikalische Schemata möglich geworden, alle gestaltenden Momente in die Musik selbst verlegt und die innerlichen Schwerpunkte gegeben, die die weiteren Gebilde nur als abweichende Formen erscheinen ließen.

Jetzt hatte die Muſik ihre eigentlichen Kräfte entdeckt, jetzt löſte ſie ſich vom Worte: ihre Schemata lagen vor ihr, und ihren Geſetzen konnte ſie folgen. Das war aber nur durch das Tonalitätsprinzip möglich geworden, das ſelbſt wiederum auf der Temperierung beruhte; ſo mußte die Hochblüte des Tonalitätsprinzips zugleich zur Kriſis werden. Während die tonale Muſik auf dem Harmoniſchen fußt und ihre große monophone Entwicklungsepoche — in der ſie ihre Schemata ausbildete — als horizontale Darlegung der Harmonieintervalle zu verſtehen iſt (wir können verfolgen, wie der Septimenſchritt, die verminderten Intervalle, die None uſw. Melodiebeſtandteile wurden, parallel mit dem Seßhaftwerden der entſprechenden Akkorde im Harmonienetz), ſehen wir die modernen Künſtler mehr und mehr da anknüpfen, wo nach Bach ein Stillſtand eintrat, und der Begriff des Harmoniſchen als Vertikalreſultat gleichzeitig ſelbſtändiger Stimmen verſtanden wurde.

Mit dieſem wieder in den Vordergrund treten des Kontrapunktiſchen wird von Neuem zu Problemen, was durch die Tonalität ausgeſchaltet worden war.*)

Denn ſowie das Harmoniſche aufhört, Grundlage und Ausgangspunkt zu ſein und zum Vertikalreſultat horizontaler Stimmbewegung wird, beginnen eine Unmenge feiner Differenzierungen, die durch keine Enharmonik hinwegzuſchmelzen ſind. Jetzt fordert die Logik der Einzelſtimme Unterſcheidungen, die den Rahmen der Tonalität durchbrechen, und ſo ſtehen wir vor der neuen Frage: müſſen wir nicht mit der Tonalität alles aufgeben, was nur durch ſie möglich wurde? Müſſen wir nicht in ein Chaos zurückfallen ähnlich dem durch ſie überwundenen, und ſoll quäleriſch erfolgloſes Suchen ein zweites Mal Epochen der Muſik kennzeichnen?

Dazu kommt, daß der aus innerer Notwendigkeit mit den Beſchränkungen des Tonalitätsprinzips kontraſtierende Künſtler bald für alle Zuſammenklänge Exiſtenzrecht fordern muß, deren Logik ihm Erlebnis iſt. Daß durch dieſe Erweiterung die Begriffe der Tonalitätsdiſſonanz und -konſonanz ihren einſchränkend ordnenden Sinn verlieren, und ſo die unbegrenzte Fülle der natürlichen Erſcheinungen von neuem vor den Muſiker tritt und Bewältigung verlangt.

Wir müſſen klar ſehen, daß dies die Folge wird, wenn ſich die Forderung immer elementarer einſtellt, die Ketten der Tonalität abzuwerfen: das hieße dann Aufgeben der Temperierung und aller Schemata, die den Wunderbau der modernen Muſik ermöglichten; denn wenn die zentraliſierende Kraft der Tonalität nicht mehr vorhanden iſt kann ſelbſt das wiederkehrende Analogon als elementarſtes Baumittel nicht mehr funktionieren, und muß ſein Leben wiederum nur in den von jeder Einſchränkung unabhängigen Imitationsformen friſten.

Natürlich iſt ſinnlos, hier vorausſehen zu wollen; wenden wir uns aber an die Künſtler und ſehen wir, ob es ihnen gelungen iſt, Auswege zu eröffnen. Allein der

*) Es ist eine alberne Fabel, wenn behauptet wird, daß die Griechen Intervallschritte von solcher Feinheit vernommen hätten, daß sie uns unzugänglich seien. Abgesehen davon, daß wir bis heute nicht wissen, wie die griechischen 1/4 und 1/3 Intervalle tatsächlich angewandt wurden, intoniert ein jeder Sänger und Streichinstrumentalist Nuancierungen, welche an Feinheit den festen Intervallbestimmungen der Griechen nicht nachstehen. Nur daß diese Tatsachen selten in unser Bewußtsein dringen, da wir seit 250 Jahren eben nur in einer Richtung, im Rahmen des Tonalitätsprinzips denken.

Ein jeder musikalische Sänger unterscheidet scharf *fis* in *fis-a-c-es* von ges in *ges-a-c-es*. (Hierbei ergibt sich ein neues Problem, das seinen besonderen Beigeschmack hat und aufhellend für manche schwer verständliche Gehörserscheinung werden kann.) Der von ihm konstituierte Unterschied zwischen den beiden Tönen ist das direkte Gegenteil von ihrer natürlichen Verschiedenheit; während er *fis* höher als *ges* annimmt, erfordern die mathematischen Verhältniszahlen das Umgekehrte. Welcher neue Faktor ist hier wirkend?

Als Kuriosum ergibt sich, daß gerade das Tonalitätsprinzip, das nur durch Ausschalten solch feiner Unterschiede möglich wird, unser Gehör zu neuen Komplizierungen führt. Eben weil seine wirkende Kraft im Harmonischen liegt, zieht letzteres Folgeerscheinungen nach sich, die nur psychologisch im Zusammenhang mit ihm erklärbar sind. Der oberen Note *es* gegenüber erscheint *fis* — die Erhöhung von *f* — fast immer als ein engeres Anschmiegenwollen an das höhere *g*, während *ges* — dem *es* gegenüber — von *g* aus abwärts nach dem tieferen *f* verlangt. Da die Logik der Harmonieverknüpfungen gewöhnlich diese Stimmbewegungen hervorruft — *fis-a-c-es* als verminderter Septimenakkord, und *ges-a-c-es* als Sekundakkord auf der VII. Stufe usw. —, muß der nicht von der Temperierung geknechtete Streichinstrumentalist natürlicherweise zu solchen Abweichungen gelangen.

schöpferische Instinkt kann die zu gehenden Wege weisen, und der moderne Künstler steht seiner Aufgabe ja unendlich reich gegenüber: ausgerüstet mit historischem Wissen um die durschrittenen Epochen kann er zugleich alle Erwerbungen nützen, die im Laufe der Entwicklung eröffnet wurden und ihrer vollen Erschöpfung noch harren (dazu gehören vornehmlich die Timbreschattierungen, die für die harmonisch-monophone Hauptepoche der Musik bedeutungslos blieben und erst seit Berlioz zu wichtigen Kompositionsmomenten erhoben wurden).

Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir Richard Strauß „Alpen-Symphonie" betrachten, und dabei in Kürze berühren, welche Wege zwei andere Komponisten gegangen sind, die zusammen mit Strauß das moderne Deutschland kennzeichnen: Max Reger und Arnold Schönberg.

Hierbei tritt sofort der Antagonismus hervor, der zwischen Strauß und Schönberg besteht: während Richard Strauß die Grenzen der Tonalität innehielt und immer intensivere Belebung des Gegebenen anstrebte, ging Schönberg vom Material allein aus, zu dessen voller Schrankenlosigkeit er sich zurückwandte, indem er die Tonalität aufhob.

Wir müssen Arnold Schönberg nachsagen, daß ihm eine der größten Kunsttaten gelungen ist: daß dieser Künstler nicht nur alle Folgen aus dem Abwerfen der Tonalität zog, sondern daß er auch das der Musik drohende Chaos überwand. Das konnte er, weil sein Künstlertum echt ist und nichts als innere Notwendigkeit ihn führt, so daß die Töne ihre Geheimnisse erschlossen und ihm offenbarten, wie Schemata ohne den Zauberbann der Tonalität möglich seien.

Wir wollen dies kurz an zwei Werken verdeutlichen: an seiner „Kammer-Symphonie" und den „Fünf Orchesterstücken".

Die erstere steht hart an der Grenzscheide: der Name des Werkes weist auf den Weg, den Schönberg fürderhin geht.

„Kammermusik" nennen wir jene intime Musikgattung, in der ein oder mehrere selbständige Künstler ausführend sind. Alles erfordert Intimität: die Ausführung wie der Raum, die Zuhörer und die Werke. Während hier „Solisten" nachschaffen, Individuen das Innenleben übergeben, steht dem die Symphoniemusik mit ihrer Massenanwendung gegenüber, in der die ausführende Menge die Stelle des Einzelnen einnimmt, (auch die einfach besetzten Bläser funktionieren meist mit Verdopplung durch andere Instrumente): in der Symphoniemusik will das Typische in Erscheinung treten, gegenüber der Beschränkung auf zart Persönliches im Kammerstil.

Schönberg schreibt notgedrungen seine „Kammer-Symphonie" (für 15 Soloinstrumente!); für ihn ist das Harmonische nicht mehr die allein ausschlaggebende Kraft, welche formschaffend das Ganze trägt und über der das Melodische reliefartig hervortritt, sondern eine Vielheit lebendiger Stimmen erfüllt ihn und führt in jedem Augenblick neue Vertikalresultate herbei. Schönberg beachtet hier noch die Grenzen der Tonalität und das Schema ist das der Symphonie; nur daß die üblichen vier Teile innig in ein organisches Ganzes verschlungen sind. Den Ausgangspunkt bilden Bedingungen, die für „Kammermusik" unerläßlich sind; doch gipfelt das Werk im Symphoniestil — die Solisten verschmelzen zur „Menge", und wir müssen uns der inneren Wahrheit dieses kontradictio in adjecto „Kammer-Symphonie" fügen.

Dagegen zeigen die Orchesterstücke die Vollendung des Prozesses, der zu der merkwürdigen Konzeption der „Kammer-Symphonie" geführt hat. Die Einzelstimme ist das vorwiegend Elementare geworden, während die Harmonie Fixieren der Zusammenklänge bedeutet. Die alten Schemata wirken kaum mehr, und das „Motiv" als kleinstes Melodieanalogon verschwindet. In dem letzten der fünf Stücke bleibt nichts übrig, was an tonale Musik erinnern könnte. Die reprisenartigen Rudimente von Nr. 1 bis 4 fehlen, und an Stelle der auf dem Motiv basierenden Melodiebildung ist nur mehr eine große

Linie vorhanden, die beständig weiter wächst. Hier ist die letzte Konsequenz gezogen, die aus dem Aufgeben der Tonalität folgt. Was setzt nun Schönberg an Stelle des alten Schema, wenn nicht dies Stück ein willkürliches Aneinanderreihen verschieden rhythmisierter Melismen bedeuten soll?

In der tonalen Musik läßt das Analogon aus dem Schema die Form hervorwachsen. Seine Wiederkehr ermöglicht, daß Gewichtsverhältnisse entstehen, die sich abwägen und harmonisch ausgleichen. Dieser Vorgang viele Male im Größeren wiederholt, gibt endlich das abgeschlossene Werk. Wir sprechen nur dann von einer Form, wenn uns die Symmetrie der Gewichtsteile zugänglich ist. Dazu verhilft das Analogon in seiner kleinsten wie erweitertsten Erscheinung. — Im fünften der Orchesterstücke tritt nun an Stelle der melodischen Übereinstimmung ein dynamisches Moment: was früher im Analogon Ausdruck fand, wirkt als Steigen und Senken der Linie; der Linie und damit aller Ausdrucksmomente, indem jetzt Anwachsen und Erschlaffen der Gesamtintensität zu bestimmten Gewichtsverhältnissen werden.

Daß eine solche Musik eine andere Ausführung verlangt, als die im Tonalen begründete, ist ohne jeden Zweifel. Ebenso will sie anders aufgenommen werden, als wir es gewohnt sind. Hier muß radikal umgelernt werden, und Hörer wie ausführende Künstler müssen den Schritt ins Fremdartige, Neue wagen.

Während Schönberg also die Tonalität aufgibt und mit derselben alles an sie Gebundene, tritt uns in Max Reger eine Persönlichkeit entgegen, die gleichfalls das Kontrapunktische zum Ausgangspunkt nimmt und das Harmonische vorwiegend als Längsergebnis sieht, ohne jedoch die Tonalität zu verleugnen. Regers Kunst ergibt Bereicherung und Ausdehnung in den gegebenen Grenzen. Trotzdem macht sich in dem oft äußerlichen Aneinanderknüpfen einzelner Perioden in seinen Werken das Auflösende bemerkbar, das dem Kontrapunktischen innewohnt, sowie es in obigem Sinne zum Grundliegenden wird. Wenn das Harmonische als organische Kraft nicht Hauptbedeutung hat, muß ein solches Zerfallen innerhalb der tonalen Formen drohen.

In seiner Alpen-Symphonie hat Richard Strauß nun etwas wie ein „Credo" niedergelegt. Vielleicht hat er dies unbewußt getan; um so machtvoller ist aber die Äußerung, die er dafür in seinem Werke gefunden hat. Die Alpen-Symphonie bedeutet von Anfang bis zu Ende ein absolutes Bejahen der Tonalität: es ist zuweilen, als wenn wir uns in einer Orgie des Tonalen befänden, als wenn zusammenfassend Strauß noch einmal in vollster Prächtigkeit zeigen wollte, was wir diesem einzigartigen Kunstprinzip zu danken haben.

Alles unterliegt in der „Alpen-Symphonie" einer höheren Einheit: Die Gesamtform wie die Einzelbestandteile sind von intensivem organischen Leben und zugleich von einer Einfachheit, die sich nur einstellt, wo das Schematische aus der Triebkraft des Materials heraus gestaltet ist. Die einzelnen Elemente sind mit Meisterschaft gehandhabt und zeigen trotz der bewußten Beschränkung neue und bereichernde Züge. Inwieweit dies für Harmonik und Melodik zutrifft, werden wir im einzelnen zeigen. Vorher aber soll uns die Gesamtgestalt des Werkes aufhalten und wollen wir daran anschließend auf eine Erscheinung aufmerksam machen, durch die Strauß ein bisher der Musik unzugängliches Gebiet in durchaus musikalischem Sinne erschlossen hat.

Nach seiner Symphonie „aus Italien" hat Strauß kein symphonisches Werk geschrieben. Erst mit der „Alpen-Symphonie" knüpft er an dieses Jugendwerk an, wenngleich auch hier die Idee der symphonischen Musik nicht rein verkörpert ist. Dem Aufbau beider Werke liegt das Symphonie-Schema zu Grunde; beiden aber dient ein Programm zu innigerer Belebung! So ist Richard Strauß Programmusik zu verstehen, die ihren Ursprung nicht in äußerlichen Tendenzen hat, sondern einerseits durch seine formgestaltende Kraft bedingt ist und andererseits durch einen Zug des modernen Geisteslebens, der oft völlig mißverstanden wird.

Wir ſagten: die formgeſtaltende Kraft Richard Strauß ſei eines der Momente, die ihn zur Programmuſik geführt haben. Dies iſt ſo zu verſtehen, daß ſein ſeltenes „architektoniſches“ Vermögen zugleich immer lebensvolleres Vereinheitlichen der Form anſtrebt: Nicht nur klaſſiſch vollendete Erfüllung des gegebenen Schemas, ſondern auch Durchdringen desſelben mit unſeren pſychologiſchen Erlebniſſen entſprechender Geſetzmäßigkeit — das war die Forderung, die Strauß ſich ſtellte und die von nachſchaffenden wie produzierenden Künſtlern allgemein erhoben wurde. Dieſem Anſpruche konnten die rein muſikaliſchen Schemata nicht genügen, ſolange ſie ausſchließlich muſikaliſchen Geſetzen folgten; ſolange nur Material-Schwere der Teile formale Auslöſungen hervorrief, ohne daß ein Elaſtizierung erzeugendes Korrektiv hinzukam. Dieſes Korrektiv erfand ſich Richard Strauß, indem er dazu das Programmatiſche benutzte.

Hier müſſen wir daran erinnern, daß gerade ſeine ſymphoniſchen Dichtungen meiſterhafte Formbewältigungen ſind. Kaum je hat das Rondo-Schema ſo lebensvolle Biegſamkeit gezeigt wie im „Till-Eulenſpiegel“; kaum je die Variationenreihe einen Reichtum zugelaſſen wie im „Don Quixote“. Nicht zum Abſchwächen der rein muſikaliſchen Kräfte dient das Programm, nicht als Bindemittel, das äußerliche Teilverknüpfungen zuläßt; ſondern ganz und gar Muſiker nimmt Strauß die feſten Schemata der Tonalität und weiß ihnen durch Zugrundelegung des Programms bis dahin unerhörte Schmiegſamkeit zu verleihen. Seine Formen ſind nicht nur meiſterhafte Belebungen der Schemata, ſondern zeigen zugleich jene pſychologiſchen Erlebniſſen eigene Folgerichtigkeit, welche wir Modernen in allen Kunſterſcheinungen ſuchen und die uns oft zu völlig unrichtigen Interpretationen klaſſiſcher Muſik verleitet, indem wir auch in deren ideale Formabwägungen pſychologiſche Momente hineintragen und rein muſikformale Entwicklungen oft gemäß einer ihnen fremden pſychologiſchen Entwicklung umgeſtalten.

Das Programm der „Alpen-Symphonie“ iſt, kurz geſagt, „ein Tageslauf im Gebirge“. Ein Tageslauf, bei dem wir vor Sonnenaufgang in die Alpenwelt hinaustreten, um uns während des Tages zu den Gipfeln empor zu erheben: Die Wanderung dahin und der anſchließende Abſtieg geben das Sujet, das Strauß der Symphonie zu Grunde gelegt hat. Nach einem Gewitter kehren wir zu unſerm Ausgangspunkt zurück, während die Natur wieder in dunkles Schweigen verſinkt.

Wie wir ſehen, ein Programm von erſtaunlicher Einfachheit, das aber alle Vorausſetzungen in ſich trägt, um einer Symphonie zu Grunde zu liegen, das wie dieſe ſeinen inneren Höhepunkt hat, um den es ſich nach weitem Ausholen in ſich ſelbſt zuſammenſchließt.

Und jetzt können wir ſagen: äußerliche Programm-Muſik — bei der eine Idee das Beſtimmende iſt — hat mit muſikaliſcher Kunſt nichts gemein; nur wenn innere Forderungen den Muſiker zu Gleichniſſen zwingen, durch die er erlebten Formen geſchmeidigeres Eigenleben verleiht, hat das Programmatiſche Sinn und Berechtigung.

Wenn wir oben von einer „Erſcheinung“ ſprachen, durch die Richard Strauß „ein bisher der Muſik unzugängliches Gebiet in durchaus muſikaliſchem Sinne“ erſchloſſen habe, ſo iſt damit die Einführung der Windmaſchine in das moderne Orcheſter gemeint. Soweit uns bekannt iſt, wurde dieſes Lärminſtrument bisher nur in einer verunglückten Symphonie Paderewskis angewandt — natürlich im Sinne äußerlicher Programm-Muſik, um „Klang“ zu malen und den „naturaliſtiſchen Eindruck“ zu verſtärken.

Das Vorangehende muß genügend klar ergeben haben, daß die muſikaliſche Potenz Richard Strauß' zu groß iſt, als daß ſie nicht jede Erſcheinung zu einer muſikaliſchen umwandelte, die er in ſein Schaffen einbezieht. Wie iſt dies aber einem Lärminſtrument gegenüber möglich, das anſcheinend aller Eigenſchaften entbehrt, die wir zu den muſikaliſchen rechnen?

Die Windmaſchine gibt weder beſtändige Tonhöhen noch rhythmiſche Abmeſſungen; ihr einziges Vermögen iſt, Tonanſchwellungen wie Abſchwächungen hervorzubringen.

Auf Grund dieser einen Eigenschaft gebraucht nun Strauß dies Instrument, um für eine längere Episode die periodische Gliederung darzulegen, d. h. er erhebt das dynamische aus seiner bisherigen Gebundenheit — nur begleitend zum Unterstreichen der Ausdrucks- sowohl als Rhythmus- und Klangfarbennuancen — zum selbständigen Faktor, indem er es in einer gewissermaßen abstrakten Ablösung auf sich selbst beschränkt und zur Zusammenfassung und Anordnung von Taktgruppen gebraucht. Damit ist auf die Möglichkeit einer neuen Bereicherung der Orchestermittel hingewiesen, und, mehr noch, in einem meisterhaften Beispiel gezeigt, wie bloße Lärminstrumente zu musikalischen werden können.

❧

Zum Stilproblem der neuen Musik

Von Robert Müller-Hartmann.

Die Ideen der fortschrittsbewußten Romantiker und Neuromantiker können dem musikalischen Schaffen der Gegenwart keine neuen Impulse mehr geben und nicht mehr als Richtlinien der Weiterentwicklung dienen. Unser Zukunftswille wirft neue Fragen auf, ahnt neue Ziele. Von der einst in Weimar geschürten Fortschrittsbegeisterung ist wenig geblieben, und die damalige Bewegung hat ihren zeitlich begrenzten Sinn erfüllt. Die von Liszt und Wagner ausgehenden ästhetischen Tendenzen haben der Musik einen neuen Farbenreichtum und stärkere Bildhaftigkeit gebracht, sie haben ihre psychologischen Fähigkeiten geschärft, aber nicht ihre seelischen Werte erhöht. Die poetische Idee, von ihren Verkündern meistens nur in abgeleiteter, in literarischer Bedeutung begriffen (nicht als ein jeglichem konkreten Erleben und jeglicher künstlerischer Gestaltung vorausgehendes Ur-Erlebnis) — die poetische Idee führte, statt vor Inhaltsleere zu schützen, verhältnismäßig schnell zu einem neuen Formalismus, dem der symphonischen Dichtung und der nachwagnerischen Opernsprache. Und man wird diesen kaum für etwas Wertvolleres erachten als den akademischen Formalismus. In beiden Fällen halten wir nur die leeren Hüllen, sehen wir nur die verlassenen Wege, die der schöpferische Geist gegangen ist.

Formalismus bedeutet: Herrschaft der Mittel über die Intuition; nicht der schöpferische Geist gebiert mehr die Form, sondern die handwerkliche und artistische Erfahrung möchte den Geist beschwören; Formalismus bedeutet: Sichtbarwerdung des Dualismus von Form und Inhalt. Die Abkehr von den in der Obhut des Epigonen erstarrten klassischen Formen, zu einer Kompositionsart, die sich die Freiheit der Formgebung von Fall zu Fall nach poetischem Ermessen vorbehielt, die entschlossene Wendung vom typisierten Empfindungsausdruck und betont Zünftigen zu psychologischer Charakteristik und sinnfälliger Reproduktion subjektiver Eindrücke und der sie erregenden Anlässe — all das war für die Dauer kein Präventiv gegen die der Kunst immer drohende Gefahr, von den Mitteln, die sie erzeugt, tyrannisiert zu werden. So viel uns auch der Liszt-Wagner-Stil neues gebracht hat, so hoch wir auch eine Symphonie von Bruckner, Lieder von Hugo Wolf oder eine Tondichtung von Richard Strauß schätzen mögen, so führt die Entwicklung, von der die Werke dieser Meister zeugen, doch nicht aus einer heute immer mehr fühlbaren Enge des musikalischen Bewußtseins heraus. Sowohl die Einstellung auf das Erlebnis im subjektiv-romantischen Sinne wie die Erweiterung des Tonartbegriffs, der orchestealen Mittel und der Möglichkeiten der Motivverknüpfung, d. h. sowohl die ästhetischen Besonderheiten wie die technischen Neuerungen des „neu-

deutschen“ Stils — sie lagen ganz im Zuge einer unaufhaltsamen Entwicklung, deren fernste Ziele (wenn auch in höherer Sphäre verwirklicht) Beethoven vorausgeschaut haben mag; und die Neuromantiker gehören ebenso wie ihre mehr klassizistisch gerichteten Zeitgenossen dem Kreise einer musikalischen Kultur an, gegen die sich als ein wesentlich anderer Kulturkreis nur die Kunst Seb. Bachs abhebt.

Mit dem Hinweis auf Bachs Schaffen als Palladium der Tonkunst ist keine reaktionäre Absicht verbunden. Es soll keineswegs aufs neue dazu ermuntert werden, die stehenden Formeln, an denen auch Bachs Zeit überreich ist, zu kopieren. Wessen Blick indes tiefer dringt, muß spüren, daß in Bachs Kunst Möglichkeiten seelischer Erneuerung, Quellen des Lebens, stärkster Gegengewichte gegen die sinkenden Tendenzen der Zeit vorhanden sind. Wer sich Bachs Musik gleichsam losgelöst aus ihren zeitlichen Bedingtheiten vorzustellen vermag, dem muß sich hier eine unverbrauchte, vorwärtsweisende Kraft, dem muß sich das Melodische als das primäre Element offenbaren. Im Laufe einer Entwicklung, die eben nicht in breitem Ausmaß und mit Verständnis für das eigentlich Zukunftsvolle in seiner Musik an Bach anknüpfte, wurde die Herrschaft des bei ihm waltenden Urprinzips immer mehr zurückgedrängt. — Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, daß es sich in dieser Betrachtung nicht um vergleichende Werturteile über in sich abgeschlossene Musikkulturen und über das Gesamtschaffen großer Meister handelt, sondern um die Bedeutung zweier Gestaltungsprinzipien, des melodisch-kontrapunktischen und des harmonisch-homophonen, für die Zukunft unserer Kunst. — Die letzten hundert Jahre in der Musik brachten ständige Bereicherungen auf harmonischem Gebiet und die Herrschaft des Harmoniebewußtseins über den melodischen Trieb. Die Harmonie, anfänglich nur ein ordnendes und aufbauendes Element, lenkte durch farbige Schönheit die Aufmerksamkeit in immer stärkerem Maße auf sich zu und von den melodischen Inhalten ab, wurde Selbstzweck und Stimmungswert an sich. Immer kürzer wurden die Strecken, die noch ein melodischer Impuls durchbebte, immer selbstsüchtiger die Eingriffe der Harmonie, die schließlich den Fortgang des Tongeschehens fast nur noch von sich aus bestimmte. Anders gesagt: an Stelle weitausgreifender in sich ausbalanzierter Linien trat das entwicklungsarme, der harmonischen Stütze sehr bedürftige Motiv. Und je mehr die Harmoniebrunst um sich griff, desto mehr verlangsamte sich das Tempo und verarmte der Rhythmus, und sogar in den Partituren hervorragender Komponisten müssen Arpeggien (bei Liszt), synkopierte Akkordwiederholung (Brahms) oder unaufhörliches Streichertremolo (Bruckner) als Ersatz für echte Bewegung herhalten. Eine der Ursachen dieser zur hoffnungslosesten Art von Formalismus führenden übertriebenen Kultur des Harmonischen ist die Bevorzugung des Klavierspiels als Ausgangpunktes und hauptsächlichen Mittels der tonkünstlerischen Bildung. Eine Parallelerscheinung zum überwuchernden Eigenleben der Harmonie im Schaffen der letzten Epoche ist die Einseitigkeit des musiktheoretischen Interesses (und Fortschrittes) für die Gesetzmäßigkeiten der Harmonie. Wie die klaviermäßige Setz- und Schreibweise den Sinn für die selbständige Entfaltung und das Gegeneinanderwirken gleichzeitiger Stimmen verkümmern läßt und die Vorstellung eräştabilierter, von Anfang an fertiger Akkordkomplexe begünstigt, so führt auch die gegenwärtig verbreitete Musiktheorie in der Lehre vom Kontrapunkt nicht tief genug in das Wesen der nicht vorausgedachten, der gewordenen Harmonie ein und leitet nicht durch intensiven Kult der Linie zur Überwindung des akkordischen Vorstellens an. (Mit Absicht ward hier einige Male der kühlere Ausdruck „Linie“ statt „Melodie“ gewählt, um den Unterschied zu betonen zwischen einer schöpferischen Sehnsucht der Gegenwart und dem zu allen Zeiten vernommenen „Schrei nach der Melodie“, d. h. nach dem melodischen Gemeinplatz).

Es gibt zukunftsfrohe Musiker unserer Zeit, die es magisch zu den alten Lehren vom Kontrapunkt zieht, und es ist nicht nur pädagogischer Stumpfsinn, gedankenloser

Konservativismus, wenn heute noch mancher lieber nach dem Gradus ad parnassum von Fux als nach den auf die moderne Harmonik gegründeten Kontrapunktbüchern unterrichtet. In der alten vorbachischen Theorie herrscht noch der Zustand vor der bewußten Erkenntnis der tonalen Funktionen und der harmonischen Kadenz in ihrer Bedeutung nicht nur für die Schlußbildung, sondern auch für den organischen Gesamtverlauf einer Musik. In ihr lebt noch etwas von der Illusion melodisch äquivalenter Stimmen und größerer Bewegungsfreiheit in der Mehrstimmigkeit. (Faktisch ist dort infolge der ängstlichen Rücksicht auf die Konsonanz von dieser Freiheit nicht viel zu merken). Aber die Logik der Harmonie hat von jeher bestanden und sie wird sich auch nicht aus der Welt schaffen lassen. Wir können sie nicht glattweg negieren, drum müssen wir dahin gelangen, sie nicht mehr als einschnürenden Zwang zu empfinden. Die Musik ist aus dem Kindheitsstadium, in der sie spielend das Gleichgewicht der Kräfte wahrte, in das Stadium der ersten lähmenden Bewußtheit getreten. Nun heißt es, jenes höhere Wissen zu erwerben, das dem Triebleben nicht feindlich ist, das in der Richtung des schöpferischen Triebes voranleuchtet und den Kristallisationsprozeß erleichtert. . . . . .

Dominante-Tonika ist mehr als ein Schulbegriff und mehr als eine überlebte Formel. Überlebt sind vielleicht die Klangbilder, in denen sich uns dieses elementare Spannungsverhältnis darbietet. Und das muß wegbereitende Erkenntnis werden, daß diese uns geläufigen Akkordtypen nicht der einzig mögliche Ausdruck der polaren Spannung sind, vielmehr nur eine beschränkte Auswahl aus einem nie zu erschöpfenden Reichtum, nicht endgültige Formulierungen eines Urgesetzes, sondern nur Abglanz einer ewigen Wahrheit. Der Formalismus in der Harmonik wird indes nicht überwunden werden durch Chromatik und Alterierungen, nicht durch neue Raffinements in der Akkordfiguration oder äußerste Kraftproben auf das Tonalitätsgefühl und, wie meine Überzeugung ist, auch nicht durch spekulative Bemühungen um neue Tonsysteme. Einzig die Kraft des Melos, die das ganze Stimmgeflecht bis in die feinsten Adern durchdringt, kann uns neue Freiheit geben. Wir ahnen einen neuen Stil von weitgespannten Linien, die sich uns wie zufällig kreuzen und verknoten und ihren Treffpunkten Harmonien von fließender Bedeutung ergeben; wir träumen von einer neuen Musik — und zu ihr verhelfe uns der Geist, das Neuerlebnis Bachs — die nicht in ewig gleichen Abständen Harmonien steil aufrichtet, in der das Gerüst der tonalen Beziehungen nicht in dürrer Nacktheit sichtbar ist, und in der die sinnfällige Kadenz für die Gliederung im Großen und den endgültigen Schluß aufgespart bleibt. Das Wort „Kontrapunkt" müßte einen neuen lebendigen, von allem Schulmäßigen und Konventionellen befreiten Sinn erhalten, müßte nicht mehr eine Art von musikalischer Gelehrsamkeit, nicht Künstelei oder ein klischeeartig verwendetes Mittel wirkungsvoller Themenkombination bezeichnen, sondern höheren Reichtum der Seele, feinere Sinnlichkeit und unbegrenzte Möglichkeiten der Phantasie.

Wo es sich um Musik, d. h. letzten Endes um Gefühlsmäßiges handelt, bleiben Worte und Begriffe vieldeutig. Umsomehr wäre es ein müßiges Beginnen, von einer neuen auf literarische Hilfsvorstellungen und erborgte Inhalte nicht angewiesenen Musik zu reden, wenn diese nicht wenigstens in Ansätzen und triebkräftigen Keimen vorhanden und das Gefühl für sie nicht bei vielen lebendig wäre. Das ist vor allem seit der ursprünglich produktiven und erquickend unliterarischen Erscheinung Max Regers der Fall. Hingegen hat mit einer Entwicklung in der angedeuteten Richtung das Schaffen Debussys nicht das mindeste zu tun. In den Werken des französischen Künstlers und der ihm artverwandten Komponisten ist die Klangfarbe der ausschlaggebende kompositionelle Wert. Eine Kunst, die im wesentlichen der Assoziation malerischer Ideen dient, von einer melodisch-kontrapunktischen derselben Zeit grundsätzlich zu unterscheiden und nicht die eine wie die andere unter dem Sammelwort „modern" zu begreifen, ist Pflicht der Erkenntnis.

Von Schönberg und ſeinen Liedern

Von Eduard Erdmann.

Schönbergs Werden iſt Vereinſamung. Sein Schaffen Einzelaktion, geſteigerter Individualismus. Seine Lehre: jedes Problem perſönlich ſchöpferiſch zu erfaſſen, daß alles ſinguläre Anſchauung werde. Deshalb fordert Schönbergs Muſik Einſtellung. Und der ſchöpferiſche Zuhörer wird wichtigſter Faktor, wird dem Komponiſten und dem ſchöpferiſchen Interpreten ſchaffend gleichgeſtellt. Schönberg wendet ſich an kein Publikum, Weltflucht zeugt einſame Ekſtaſen. Frage: hat die Maſſe Schönbergs Muſik nötig? Nein, heute noch nicht; heute brauchen ihn die Einzelnen, die gesteigert Lebenden. Schönbergs Schaffen iſt problematiſch. Die Neigung zum Experiment bedingt das und ein noch Gefährlicheres: die primitiv monumentale Tonſprache, welche Letzheiten, Differenzierteſtes ausdrücken ſoll. Ja, ſelbſt die Löſung dieſer inneren Spannung wirkt als Experiment und zeigt nicht erfriſchte neue Welt. Kultur, die ſich ablegt . . . Doch die Anſpannung gerade hier iſt ſo übermenſchlich, ſo in höchſtem Grade ſchöpferiſch, — werempfände das und bewunderte nicht? —

Stiliſtiſch ſehen wir in Schönbergs letzten Werken neben der expreſſioniſtiſchen Rückſichtsloſigkeit ein impreſſioniſtiſches Moment in ſeiner Stellung zur Außenwelt, der er immer noch tonmalend lauſcht. Die „Naturalismen" ſind im „Pierrot lunaire" und auch in den Georgeliedern; alſo in Werken, in denen die begriffliche Welt textlich hineinſpielt. Hier zeigt ſich Schönberg darin inkonſequent gegenüber ſeiner Forderung eines einmaligen, weſentlichen Kontaks mit dem Gedicht. Impreſſioniſtiſch iſt auch Schönbergs Klangmyſtizismus. Da liegt heute ſein weſentlichſtes muſikaliſches Materialintereſſe, während die Linien allmählich zu geiſtigen Symbolen —: abſtrakt werden, ohne die früher ſo üppige Muſikfreudigkeit der Kammerſymphonie. Aber ſeine vielfach gebrochenen inſtrumentalen Klangeffekte, die ſo überaus raffiniert, gewiſſermaßen ſo wie eine Steigerung über die heutige techniſche Ziviliſation noch hinaus, wirken, ja, die zeigen noch Freude am Stoff und ſind noch nicht von der nurgeiſtig — abſtrakten Nachbarſtrömung in Schönberg aufgeſogen worden.

Und noch etwas: bei Schönberg haben wir im Hinblick auf das objektiv abſolute Gebilde, welches ein Kunſtwerk immerhin ſein muß, ſo häufig den Eindruck einer Indiskretion des Schöpfers. Das kommt durch die ſeeliſche Überſteigerung, bedingt durch die Forderung der eigenperſönlichen Schöpferanſchauung, wodurch die Perſpektive vom Normalen ins Maßloſe verzerrt wird. Das dritte Klavierſtück aus op. 11 iſt z. B. Ausdruck einer Extaſe, die mit der vollen Rückſichtsloſigkeit und Unzurechnungsfähigkeit des ſubjektiv erhöhten Zuſtands auf den Zuhörer loshämmert, ihn unvorbereitet trifft und — vor den Kopf ſtößt. Mittel zur Aufnahme iſt daher auch hier nur eine kongruente, geſteigerte Einſtellung. Schönbergs ſpätere Werke ſind vom erſten bis zum letzten Ton Konfeſſion, Bekenntnis. So wird eine artiſtiſche Wertung ihm nicht gerecht. Der Genuß entſteht aus der Auseinanderſetzung mit dem Schöpfer, aus dem Verſtändnis ſeiner Größe. Von außen als Feinſchmecker zu Schönberg kommen iſt ſinnlos; ſeine Formung, ſein Melos ſind Ausdrucksmittel. Nur innerer Kontakt erſchließt ſeine Welt. —

Schönbergs Anfänge zeigen ihn weltoffen. Eine Muſikernatur, ungewöhnlich üppig wuchernd, nachwagneriſch, wie ſchwerer Sammt. So auch in ſeinen erſten Liedern. Bisweilen ſchon ſehr: intenſiv, manchmal überraſchend verfeinert, im Weſentlichen aber blühende Muſik. „Erwartung" aus op. 2 enthält bedeutungsvolle Klangahnungen, „Warnung" (op. 3) hat ſchon die aktiven Kontraſte des ſpäteren Schönberg; überall in den frühen Liedern aber geſteigerte Inbrunſt, Wärme und ſchöpferiſche Potenz. Eine Sonderſtellung nimmt das „Hochzeitslied" mit ſeinem ſtrophenliedartigen Bau ein — die einzige Kompoſition Schönbergs, der man das Attribut ſchlicht geben kann. Ein meiſterhafter Wurf — auch in kompoſitionstechniſcher Hinſicht — iſt „Freihold" mit ſeinem pſychologiſch ſo treffenden Schwerpunkt auf dem herben Sextakkord, der, konſequent ausgebaut, gewiſſermaßen als akkordliches Motiv verwertet wird. Opus 6 iſt ſchon ganz wichtig. Die großen Intervalle in „Traumleben" ſind diejenigen ſeiner kommenden Entwicklung und

beſtätigen die Beobachtung, daß weite melodiſche Spannungen (Sprünge) mit emotioneller Expanſion Hand in Hand gehen. „Alles" tendiert zur Differenzierung, den Letztheiten. „Mädchenlied" hat formell ganz ſpäteren Typus in der ſcharfen Kontraſtprofilierung. „Verlaſſen" iſt ein wunderſchön-konzentriertes Lied, das ſchon kein „Podium" mehr in ſich hat. Eine Fortwendung vom Strauß'ſchen Liedtyp mit ſeiner Aufmachung — ein ethiſcher Schritt. „Ghaſel" auf derſelben Linie, noch verhaltener. „Am Wegrand" und „der Wanderer" ſind Höhepunkte in Schönbergs Lyrik; bei voller innerer Beteiligung des Autors abſolut gelungene Lieder (man ſehe die Behandlung des motoriſchen Moments) — ohne die Problematik, die teuer erkaufte Größe der folgenden Entwicklung. „Lockung" iſt ſtiliſtiſch richtig — voll der typiſchen Schönberg-Linien, aber unglücklich verzerrt. —

Die fünfzehn Georgelieder opus 15 — nach der Wendung, die Widerſpiegelung des heutigen Schönberg im Liede. Die Geſangſtimme ſtreng ſtiliſiert; bald deklamatoriſch ruhig, bald ſprunghaft bewegt. Immer vom Ausdruck her konzeſſionslos geſtaltet. Primitive Einfachheit der Schreibweiſe wird erzwungen und wirkt organiſiert, als Einzelfall hier durchaus berechtigt, — aber krampfhaft, ungeſund, unter Hochdruck. Stimmungsuntermalung, auf der anderen Seite Neugeſtalten Georgeſcher Situationen, wobei die Außenwelt tonmaleriſch nirgends zu kurz kommt (eine Merkwürdigkeit innerhalb der ſchöpferiſchen Einſtellung des heutigen Schönberg), nervöſeſte Feinhörigkeit, ja Senſibilitätskult bei expreſſioniſtiſcher Gewaltſamkeit mit ihrem Pochen auf die ſchöpferiſche Autonomie ſtempeln die Georgelieder zum Sonderfall. Techniſch viel bewegungsmotiviſche Filigranarbeit, Ausnutzung motoriſcher Keimmöglichkeiten. Das horizontale und akkordliche Zuſammenklangſchaffen nimmt ziemlich gleichen Raum ein. Überhaupt kann man den ſpäten Schönberg nicht nur auf lineares Empfinden feſtlegen, dazu iſt ſein Farbenempfinden zu wach. Eine kompoſitionstechniſche Analyſe der Georgelieder nach dem gewaltigen Vorbild von Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" wäre ſehr dienlich, erfordert aber eine Sonderarbeit. Ich möchte hier nur noch betonen: die Georgelieder ſind geheiligt durch die immer wache Glut ihrer ſchöpferiſchen Viſion, die alles, alles: jeden Akkord, jede Phraſe, jeden Ton durchſetzt.

Operette

Von Oscar Bie.

Was iſt Operette und wie kam ſie? Es gab drei Gattungen der Oper. Sie wurde durchkomponiert, oder wenn ſie buffa war, hatte ſie italieniſche Seccorezitative, oder ſie hatte geſprochenen Dialog zwiſchen den Nummern. Dies hatte die Opera comique und auch das deutſche Singſpiel. Und die überſetzten Buffoopern hatten auch Dialog ſtatt der Rezitative. Die ganze Einteilung war mit der Zeit äußerlich geworden. Die Operette hatte in ihr gar keinen rechten Platz, und man war ſich auch garnicht klar, was ſie eigentlich bedeutet. Durchkomponiert war ſie nie. Sie hatte immer Dialog. Aber ich muß jetzt ſchon ſagen, daß ſie niemals ein endgültiges Weſen annahm, weil man ſie durchaus in die eben gezeichneten Rubriken unterzubringen ſuchte. Sie vegetierte als ein Ableger der komiſchen Oper und des Singſpiels und konnte ſich niemals von dieſer Verwandtſchaft ganz befreien, obwohl in ihr Keime zu einer ganz neuen Gattung ſteckten. Es iſt dies alſo die Folge der langweiligen Schematiſierung, unter der die Opernproduktion früherer Zeiten litt. Heut könnte es gewiß ganz anders ſein.

Was wir ſo Operette nennen, kam aus der franzöſiſchen Komiſchen Oper. Es iſt nicht die alte Buffooper, die an Späßen und Luſtigkeiten reich war, ſchon weil ihr Weſen vielfach auf der Paradoxie des Opernbetriebs beruht. Sondern es iſt etwas ganz anderes. Die Sentimentalität dieſer Oper, die das Wort komiſch nur noch aus einem Mißverſtändnis trägt, ſchlägt aus einer gewiſſen Reaktion in den letzten Auberſchen Werken leidenſchaftlich in den Tanz um, in Galoppaden

und Kancanaden, über die ſich Wagner damals in Paris ſo aufregte. Der glatte Umſchlag in den Tanz, gewonnen aus der heißen Luft maßgebender öffentlicher Bälle, war der erſte Keim. Ein zweiter war die Gelegenheit zur Parodie, die Offenbach ergreift, der geniale Fortſetzer der Gattung. Offenbach beginnt mit der romantiſchen Geſte der ſüßen Chanſons. Es iſt Salonweſen. Salonluft iſt noch in den leichten ſchmiegſamen Tänzchen, die er geſchickt in ſeine Stücke einfügt. Seine Walzererfindung iſt nicht exzeſſiv. Sie hat die kleine feine Linie der kichernden Pikanterie des trockenen Humors von der Komiſchen Oper her. Trinklieder und Soldatenlieder, alles was Marſch iſt, ſuggeſtive Kombination von Erotik und Soldateska, kommt aus derſelben Quelle. Aber bisweilen überkommt ſeine Menſchen ein Gewiſſen des Blödſinns, das plötzlich ihre eigenſte Exiſtenz, dieſes wahnſinnige Komödieſpielen, um irgend ein ſchönes Stück darzuſtellen, grotesk aufbrechen läßt. File, file ſingen ſie, und bile, bile und patati, patata und bing, bing und balaboum, ſie haben vollkommen recht, ſo iſt das Leben und wird nie anders werden. Sie geben es der italieniſchen Oper gehörig, verminderte Septimen, entſetzliche Rouladen, furchtbare Dacapos und Sommerwohnungen auf Fermaten, gewaltige Kompoſitionen auf den Apfelmann, oder über das Loch im Rücken eines Admirals, oder das Triumphgeſchrei über den Degen, den Degen, den einſt mein Vater trug, — hier war die große Parodie in der Muſik erreicht, die bisweilen, aber nicht immer auch den Text Offenbachs beherrſcht: Muſterbeiſpiele Orpheus und Blaubart, wogegen die Schöne Helena am Schluß einen Rückfall in die Wahrheit erleidet. Um zuſammenzufaſſen, welches ſind die Operettentugenden Offenbachs? Anlehnung an den Tanz und Parodie des Gegenſtückes, alſo im Grunde keine originalen Tugenden, ſondern ſolche, die ſich von den Sünden der andern nähren. Seine Operette lebt von dem geiſtreichen Griff, mit dem er die Komiſche Oper kitzelt, lebt von der guten Laune, mit der er zugleich ſpottet und phantaſiert. Aber für die eigene Gattung, die einmal kommen könnte, ſind das nur die Anfänge.

Die zweite Blütezeit der Operette iſt die Wiener. Was da geſchah, iſt eher eine Rückbildung der Gattung, als eine Fortbewegung. Nehmen wir die Fledermaus. Ich ſpreche nicht von der Erſindung, von der melodiſchen und rhythmiſchen Phantaſie, die außerordentlich iſt, ſondern eben von der Gattung, die ſich ganz auf dem Punkte der alten Komiſchen Oper hält, mit natürlicher oder plötzlicher Einmiſchung von Tänzen, die den Takt nur liebenswürdiger machen, als er ſonſt ſchon iſt. An gewiſſen Stellen wächſt dieſe Methode ins Großartige: das „Du und Du"-Enſemble des zweiten Aktes iſt eine geniale Erweiterung des alten Wiener Walzerſchemas, aus dem Bürgerlichen in eine monumentale Freiheit. An andern Stellen juckt der parodiſtiſche Nerv: im Terzett des erſten Aktes ſpringt ſentimentale Stimmung plötzlich in eine Polka der Selbſtverſpottung über. Dies ſind Keime, dies ſind Horizonte. Aber es iſt noch nicht die Gattung. Gewiß, es iſt anſtrengend dieſe Gattung zu bilden, und es iſt bequemer, auf den Pfaden der aus Lyrik und Tanz gemiſchten Landſchaft weiter zu ſpazieren. So geht es den jetzigen Operettenkomponiſten. Sie arbeiten, beſſer oder ſchlechter, auf dieſe Miſchung lyriſcher oder tänzeriſcher Inſtinkte hin, und die Süßlichkeit oder Gewöhnlichkeit ihrer Motive erweckt in ihnen keine andere Reue, als die Operette wieder in die Oper zurückwandeln zu wollen. Dies iſt der ſeltſame Ehrgeiz ihrer Beſten. Ich ſage ihnen: ſie kehren eine Kunſt um, noch ehe ſie ſich entwickelt hat. Sie befinden ſich in der grotesken Lage, daß die Regie ihrer Werke dieſe ſelbſt Lügen ſtraft. Der gute Regiſſeur der modernen Operette akrobatiſiert ſeine Gattung. Er läßt ſeine Figuren, ſeine Chöre in einem Stil ſich bewegen, der das groteske Ornament des wirklichen Lebens zeichnet und eine Traveſtie der Geſte kultiviert, die den Realismus lächerlich macht. Im Tanznachſpiel des Couplets, in der Arabeske des Enſembles, in jeder Auflöſung des Geſanges in ſtumme Körperrhythmik iſt er heut der wahre Operettendichter. Es gibt kaum noch wo anders eine ſolche Divergenz zwiſchen Regie und Stück, kaum noch wo anders iſt der Autor heut ſo angewieſen auf die Rettung durch den Regiſſeur. Es iſt Zeit, daß er ſich auf ſich ſelbſt beſinnt.

Was iſt nun Operette? Wiſſen wir es ſelbſt? Es iſt eine Gattung, die ausrutſcht, oder die ſchielt, oder ſonſt etwas. Aber ich möchte gern, daß es endlich etwas ſelbſtändiges ſei. Was ich da rate, iſt ſehr undankbar. Man verdient damit keine Millionen, aber es könnte ſein, daß

man eine neue Kunſt ſchafft. Vielleicht ſchafft ſie ein Anderer, der den Mut und das Genie hat. Ich kann nicht mehr tun, als den Weg angeben. Denn jetzt weiß ich: Operette beginnt an ſolchen Stellen, bei Offenbach, bei Johann Strauß, wo man ſo weit iſt, jede Realität zu leugnen, jeder Unmittelbarkeit ſich zu ſchämen und einen tragikomiſchen Stil zu bekennen, der über den Ernſt und auch über den Spaß hinaus eine Weltanſchauung der Dinge aufſtellt, in der ſie ihre eigene Exiſtenz vorausſetzen, ihre Gefühle und ihre Beziehungen, und von da anfangen, ſie rückwärts lächelnd neu zu geſtalten. Man denke an die Malerei und Graphik, von Beardsley bis Klee, von Somoff bis Ernſt Stern, und man verſteht mich. Auf einmal jetzt ſind wir frei von der Darſtellung der Gefühle und Beziehungen in ihrer wirklichen Kauſalität, wir heben die Liebe, die Eiferſucht, die Ehre, das Schickſal aus ihren irdiſchen Verſtrickungen heraus und freuen uns ihrer rein äſthetiſchen Erſcheinung, die wir beliebig verlängern und verkürzen, übertreiben und zerblaſen, monologiſieren und kontrapunktieren können. Jetzt kommt der Rhythmus zu ſeinem Rechte. Wie ärmlich war das Material bisher in dem bischen Tanz und Couplet. Welchen Schritt, welche Zuckung, welche Nervoſität kann der Rhythmus haben, wenn wir ihn wirklich einmal ausbohren bis auf ſeine letzten Möglichkeiten. Wer macht das heut, wer wagt es? Wer wagt die Melodie ſelbſtändig zu machen, daß ſie nicht bloß ein traurig oder luſtig Liedlein ſingt und immerfort in der Angſt befangen iſt, die Empfindung wahrhaftig abzutaſten. Operette, hier habt ihr freies Feld. Man verlangt keine Nachahmungen. Wir ſind ja längſt über dieſes Stadium hinweg. Wir ſind ja in einem lachenden Jenſeits. Wir blicken auf die Erde zurück, wie ſie ſich quält und krampft, Gefühle zu fühlen, Gefühltes auszuwinden. Nun laßt einmal dieſe ganze Geſchichte. Steht einen Augenblick ſtill. Dreht die Schraube im Kopf zurück und lacht Euch und ſprecht Euch und ſingt Euch aus, mit Melodien, die ſo lange in Euch geſchlummert haben, die aber viel wahrer ſind, als die wahren, etwas ganz langes ſehnſüchtiges, wenn ihr nieſen müßt, und etwas ganz genieſtes, wenn Euch die Tränen kommen, ja, ja, patati, patato, Triller, Koloratur, es iſt ja gar nicht ſo ſchlimm, die letzte ägyptiſche Zigarette, Violett des Perſerteppichs, Kleider bis zum Knie, aber nur wenn die Beine es erlauben, übermäßige Quinten und kleine Terzen, was ſind Akkorde, alle Akkorde ſind nur große oder kleine Terzen, plum, plim, ſtampft und wackelt der Rhythmus, ralalali, plätſchert die Harmonie herauf, aidadi, ſteigt die Melodie, ſteigt und fällt, ſchreit und lacht, ſich ſelbſt zu Liebe, zu Liebe den beiden Menſchen da, auf dem weſtöſtlichen Divan, die das betrunkene Jammerlied der Welt ſingen, ſingen, ſingen, tanzen, tanzen, tanzen, und der Chor brummelt dazu, indem er den Kopf zwiſchen die Beine ſteckt, und die Könige verbeugen ſich vor den Arbeitern, die ihnen die Naſe ſchwarz machen, und alle Leute rufen: ich bin die einzige Partei, die das Beſte will, weſte bill, bile welt, bile, bile, balaboum. Wer hat Recht? Recht hat, wer es komponieren kann. Oper, habe ich geſagt, iſt Unſinn. Wollte ſie vom Wort befreien. Buffooper, habe ich geſagt, iſt Paradoxie. Hetzt ſchon das Wort auf den Ton. Operette, ich gründe die Gattung, darf alles. Verſteckt nicht und hetzt nicht. Offenbart in Ton, in Wort, in Handlung, im Auftritt, im Enſemble die gewaltige Dämonie des Welträtſels (eben klingelt das Telephon), das monumentale Abracadabra unſeres Erdenwandels (es wird mir geſagt, daß dieſer Artikel ſehr eilig iſt). Der Artikel iſt eilig, eilig iſt die Operette. Eilig muß ſie aus den Zeichen des Alltags, aus Telephon und Schreiben, aus dem Tiktak der Schreibmaſchine, und dem Patato der neuen Melodie ihren Stil gewinnen, ſchnell gefaßt, mit hurtiger Einbildung, unbeſchwert von dem Gewicht aller Störungen, wie eine Feder fliegend durch Raum und Zeit dieſer blöden Welt, und neu, immer neu, nie dageweſen, verwegen, frech, exzentriſch und doch von ſolcher Liebenswürdigkeit, daß man ſagt, dieſer Künſtler hat mit den zarten Fäden der Muſik im Klange der Blumen, im Rauſche des Weines die ſtechenden Dinge dieſer Welt zu einem ſonderbaren Kranze gebunden. Jetzt geht an die Arbeit. Jetzt wiſſen wir, was Operette iſt. Schon iſt der Name zu dumm dafür. Aber wir wiſſen, was wir meinen. Ich habe den Kopf ſchweifen laſſen. Es hat mich garnicht angeſtrengt, denn ich habe nur ein wenig in meine wahre Situation geblickt. Ein kleiner Ruck und Ihr könnt es auch. Muſiziert es. Ich werde Euch Beifall klatſchen, Freunde.



Von der Musikkritik

Von Dr. Oskar Guttmann.

I.

Ich glaube, daß es verkehrt ist, wenn ein schaffender Künstler sagt, daß er auf Kritiken nichts gibt. Die Musiker sagen das besonders gern, weil sie einem Beurteiler zunächst schon die genügende technische Vorbildung, welche für diese Kunst nötiger ist als für jede andere, nicht zutrauen. Oft mit Recht. Der Zustand der Musikkritik in Deutschland ist jammervoll. Das ist öffentliches Geheimnis. Denn wer kritisiert im allgemeinen bei uns? Der Dilletant, nicht der Musiker, nicht der Künstler. Entweder sind es Leute, die die Musik lieben, die musikalisch sind, die eindrucksfähig, offenen Ohres und offenen Herzens einem Werk entgegenkommen, denen aber die theoretische und praktische Durchbildung fehlt, ohne welche an ein musikalisches Kunstwerk nicht heranzukommen ist. — Eine zweite Gattung sind die Musikhistoriker, behaftet mit dem Dr. Titel. Sie haben schrecklich viel Wissen, sie haben die Meinung, grob gesagt, daß die Musik eigentlich bei Bach aufhört, daß alles seither nur farbiger Abglanz ist einer Zeit, die sie, nicht aber wir, kennen. Und ihre Sendung ist zu künden, zu vergleichen, hinzuweisen, immer nach rückwärts, immer nach hinten, immer historisch, historisch, historisch. Was soll der schaffende Künstler mit ihnen? Beide wissen miteinander nichts anzufangen und lächeln über sich. — Zu dieser Hauptgruppe kommt nun der nicht kleine Rest der anderen. Und dieser Rest sei Schweigen. —

II.

Die Aufgabe des Musikkritikers ist groß und ist schön. — Jeder schaffende Musiker hatte wohl einmal einen Lehrer, der ihm das nicht wenige Lernbare seiner Kunst beibrachte. Der Kritiker könnte nun zunächst für den Komponisten ein idealer Lehrer sein, der die weiteste, allerletzte Distanz mitbringt, welche die Künstler selbst so selten ihren Werken gegenüber einnehmen können. Die starken und die guten Seiten einer Komposition lassen sich oft in einem Satz abtun. Es sind vor allem die Schwächen aufzuzeigen, sachlich darzulegen. Zunächst; und wenn das selbst mit Fachausdrücken geschieht, schadet es garnichts. Denn es bleibt nötig, heute erst von dem allgemeinen Gerede um die Sache weg soweit wenigstens zu kommen. Der Fachausdrücke wird man sich bei entwickelterer Kritik schon entledigen. — Dazu ist für den Kritiker die bereits erwähnte umfassende theoretische und **praktische** Durchbildung eines Musikers nötig, von der Pike herauf mit allen den unsäglichen Mühen, die gerade die Musik mitbringt ihres rein mechanischen wegen. Ist dieses erreicht, dann ist zu versuchen, die zu beurteilenden Werke der Zeitgenossen zu bewerten, einzureihen, historisch anzusehen, das Bleibende und das, was vergehen wird. Doch dazu muß man die geschichtlichen Entwicklungen übersehen, von der Pike auf die Werke der Vorzeit studieren; denn nur so schärft sich der Blick für das Bleibende, nur so für die neuen Werte; nur so kann der Kritiker seiner Zeit geben, was ihr zukommt. Denn das bleibt die Hauptsache: das Erkennen des Neuen, des Zukunftskräftigen. Der historisch geschulte Geist muß die Unlust, sich in ein Werk einzufühlen, das radikal Neues bringt, das neue Werte schafft und in die Zukunft weist, überwinden. Es sollte ja eine Lust für den

Kritiker sein, dem Neuen den Weg zu bahnen. Also die Synthese des Musikers mit dem Historiker kann — eine Begabung vorausgesetzt — einen guten Kritiker ergeben. Jeder Kritiker sollte einmal ein Lied, eine Oper komponiert, jeder sollte einmal die „Fledermaus" geleitet haben, jeder sollte Gesangstudien getrieben haben und eine Anzahl Instrumente — nicht bloß das unmögliche Klavier — beherrschen, jeder sollte untergetaucht sein, jahrelang, in die Buntheit des praktischen Theater- und Musiklebens. Dann wird der schaffende Musiker den Musikkritiker achten, nicht aber oft achselzuckend über ihn hinweggehen, weil er sieht, daß ein Verständnis beider Teile eben nicht möglich ist. —

III.

Der Kritiker muß sich bewußt bleiben, daß er für die Lebenden da ist, denn Musik und Musiker unserer Zeit gehen uns am meisten an. So gewiß mir Cézanne oder Georg Kaiser mehr von mir sagen als eine alte Madonna oder der König Lear — ohne daß sie größer zu sein brauchen als diese — so gewiß sagt mir ein Pfitznersches Werk mehr als ein Beethovensches. Wer mir meine Empfindungen zu gestalten versucht, steht mir näher. Es ist gegen das ewige Betonen der Klassiker, das eine so üble Gewohnheit der Musikkritik ist, zu protestieren. Jeder weiß von ihnen, daß sie etwas konnten; aber keiner von ihnen steht so hoch, daß nicht auch das Vergängliche an ihm aufzuzeigen wäre. Es gilt, Neuland zu entdecken. Dieses ewige Wiederkäuen in vergleichenden Hinweisen ist entsetzlich und zeugt von der beschränkten Erfindungsgabe der „vernichtenden" Kritik, die abgründig zu sein scheint. —

IV.

. Eine Begabung vorausgesetzt. — Natürlich. Das Letzte, was einen Kritiker zum „Kritiker" macht, läßt sich nicht lernen. Das geistige Band, welches mit dem persönlichsten Gewebe alle die gelernten und erlernbaren mechanischen Teile verbindet und in Bewegung setzt, das Letzte, was die Kritik selbst wieder zu einem Kunstwerk macht, ist nicht erlernbar. — Um ein Kunstwerk zu begreifen und die Persönlichkeit des schaffenden Musikers, der es hervorgebracht hat, zu erfassen, muß man selbst ein Kunstwerk hervorbringen können, muß man selbst ein Künstler sein. Die Kritik als Kunst wie sie Wilde und Kerr lehrten; ist auch hier selbstverständlich das Letzte, das Erstrebenswerte.

V.

E. Th. Amadeus Hoffmann versuchte musikalische Stimmungen bestimmter Werke in Worte einzufangen. Freilich, er ist ein Dichter, mehr Dichter als Kritiker. Ihm ist nicht nachzufolgen. — Schumann und Berlioz sind wieder viel zu sehr in der Musik, nicht in der Kritik, schöpferisch, als daß sie ihren Kritiken bewußt eine künstlerische Prägung geben, wenn auch Schumann oft unendlich dichterisch schön schreibt, unvergeßbar mit seinem Florestan und Eusebius. Sie sind Komponisten, die nebenbei über Musik schrieben. Auch ihnen ist nicht nachzufolgen. — Es bleibt nichts übrig, als bei der Literatur-Kritik zu borgen. Eine intime Beschäftigung mit der Literatur, ihrer Entwicklung und ihrer Beurteilung ist überhaupt für Musiker, besonders für Musikkritiker unerläßlich. Es gibt so selten Musiker, die lesen, die zu lesen verstehen. Musiker sind ein sehr beschränkter Stand, sie kennen nur Musik, sie füllt sie aus, sie erfüllt sie meist so, daß die ganze andere Welt überhaupt nicht recht existiert. Das Beispiel Bruckners ist zu bekannt, aber fast alle sind so. Und „gebildete Musiker" sind heute noch eine angestaunte — und oft eine von den anderen belächelte — Ausnahme. Eine gewisse Liebe für bestimmte Dichtungen oder Schulen, besonders für die deutsche Romantik, ist oft vorhanden. Aber Verständnis für literarische Form und Ausdrucksweise ist selten. Und gerade das ist für die Form der Musikkritik notwendig. Diejenige Kritik wird die beste sein, welche unter Wahrung der technischen und historischen Würdigung ein Werk oder eine Persönlichkeit in ihrem Werk so vor uns aufbaut, daß wir es erklingen zu hören glauben; klingend durch Worte verlebendigen, durch Worte musikalische Werte nahebringen und musikalische Stimmungen erzeugen, dies das Ziel jeder guten Musikkritik. —

VI.

Der Kritiker soll sich freilich davor hüten, ein musikalisches Kunstwerk zu erklären, damit es die anderen „verstehen". Ein Kunstwerk kann man nicht erklären und Musik kann man nicht „verstehen". Wer die Kunst liebt, versteht sie schon. Der französische Grenadier, der bei dem durchbrechenden C dur des Schlußsatzes der „Fünften": „vive l'empereur" ausrief, hat diese Musik besser „verstanden", als alle Gebildeten, mit dem Führer in der Hand. — Der Hörer braucht Liebe — der Kritiker Liebe und Geschmack, so wird der beste Trank gebraut.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 100% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Andreae, Volkmar: Symphonie (C) erscheint im Herbst bei Hug & Co, Lpz

Berg, Alban [Wien]: op. 6 Drei Orchesterstücke (Präludium, Reigen, Marsch) noch ungedruckt

b) Kammermusik

Berg, Alban [Wien]: op. 3 Streichquartett noch ungedruckt

—: op. 5 Vier Stücke f. Klarin. u. Klav. noch ungedruckt

Brahms, Joh.: op. 40 Trio (Es) f. 2 Klav. bearb. (Max Laurischkus). Part. Simrock 8 M.

Corelli, Arcangelo: Tema con Var. „Folia" [Sonate op. 5, 12] f. Viol u. Pfte (Paul Klengel) Simrock 3 M.

Gaviniès, Pierre: Sonate (g) f. Viol. u. Pfte (Paul Klengel) Simrock 2,50 M.

Geminiani, Francesco: Sonate (c) f. Viol. u. Pfte (Paul Klengel) Simrock 3 M.

Locatelli, Pietro: op. 6 Nr 9 Sonate (h) f. Viol. u. Pfte (Paul Klengel) Simrock 3 M.

Selden-Goth, Gisela [Berlin]: op. 35 Quintett f. Klav., 2 V., Br. u. Vc. noch ungedruckt [Uraufführung 11. 4. Berlin]

—: op. 42 Quartettino fugato f. 2 V., Br. u. Vc noch ungedruckt

Willner, Arthur: op. 23 Sonaten f. 2 Viol., Nr 1 (D) 2 (B). Madrigal-V., B.-Wilmersdorf je 6 M.

Zilcher, Hermann: op. 16 Sonate (D) f. V. u. Pfte. Breitkopf & H. 4 M.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Bach, J. S.: Klavierwerke unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini hrsg. v. Ferruccio Busoni. Breitkopf & H. Bd 6 Französ. Suiten 5 M., Bd 9 Partita 1—3 4 M.

—: Drei Konzerte f. Viol. Mit Pfte bearb. (Issay Barmas) Nr 1 (a). Alert & Co, Berlin 4 M.

Bartok, Bela: Quatre Nènies p. Piano. Rozsavölgyi, Budapest 3 M.

Börner, Kurt: op. 14 Ballade (cis) f. Pfte. Hansa-Verl., B.-Wilmersdorf 3 M.

Busoni, Ferruccio: Concertino f. Klarin. (B). Mit Pfte (O. Taubmann). Breitkopf & H. 3 M.

Emborg, J. L.: op. 32 26 Choralvorspiele f. Org. Hansen, Lpz 9 M.

Friedman, Ignaz: op. 82 Nr 1 Sonatina (C) f. Pfte. Univers.-Edit. 3 M.

Hauer, Josef: op. 17 Phantasie (in atonaler Notenschrift) f. Klav. Selbstverl. Wien VIII, Josephstädterstr. 74 1,50 M.

Laitha, Lasslo: Sonate u. Stücke f. Klav. Harmonia-Verlag, Budapest

Siebert, Eduard: Technische Studien f. vorgeschrittene Violinisten. Alert & Co, Berlin 5 M.

Willner, Arthur: op. 25 Tanzweisen. Klavierwerk Bd 1. Madrigal-V., B.-Wilmersdorf 12 M.

Zuschneid, Karl: Ausgewählte Vortragsstücke f. den Klavierunterricht auf der höheren Mittelstufe. Mit genauer Bezeichnung u. instrukt. Erläuterung. Vieweg, B.-Lichterfelde Bd 1 5 M., Bd 2 7,50 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Mauke, Wilhelm: op. 73 Das Fest des Lebens. Oper. Klav.-A. Univers.-Edit. 20 M.

Wendland, Waldemar: Sukov. Tragische Oper, Text von Olga Wohlbrück. In Vorbereitung beim Figaro-Verlag, Berlin. Uraufführung im Sept. in Basel.

b) Sonstige Gesangsmusik

Berg, Alban [Wien]: op. 4 Fünf Lieder f. 1 Singst. mit Orchester nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg noch ungedruckt

Lewy, Leo: op. 6 5 Gedichte von Max Dauthendey je 1,50 M.; op. 8 Drei Volkslieder v. H. Löns 4 M.; op. 12 Fünf Lieder je 1,50 M.; op. 14 Zwei Lieder a. d. Knaben Wunderhorn 4 M. Madrigal-Verlag, B.-Wilmersd.

Moser, Hans Joachim: op. 5 Vier Lieder. Hansa-V., B.-Wilmersd. Nr 1 u. 3 je 1 M., Nr 2 u. 4 je 1,50 M.
Schoeck, Othmar: Trommelschläge. F. gem. Chor u. gr. Orch. Klav.-A. Breitkopf & H. 2,50 M.
Selden-Goth, Gisela [Berlin]: op. 44 Vom mönchischem Leben. Ein Cyklus von Gesängen aus R. M. Rilkes Stundenbuch f. Bariton, Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt
Simon, James: op. 25 Sieben Lieder. Madrigal-V., B.-Wilmersd. je 1,50 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Abendländische Musik, Die, im Mannesalter. Von Josef Hauer — in: Musikblätter des Anbruch 9
Anton, Karl — s. Thoma
Auswendigspielen. Vom formalbildenden Wert des Auswendigspielens. Von Rud. Hartmann — in: Neue Musik-Ztg 16
Bach, Joh Christoph Friedr. — s. Breitkopf
Baumgartner, Wilhelm. Zu seinem 100. Geburtstag — in: Neue Musik-Ztg 16
Beck, Joachim — s. Blech
Benda, Musikerfamilie — s. Breitkopf
Blech, Leo, als Dirigent. Von Joachim Beck — in: Musikblätter des Anbruch 9
Braun, Emil — s. Cremona
Breitkopf. Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte (Karl Heinr. Graun, Joh. Heinr. Rolle, Friedr. Wilh. Marpurg, Joh. Albr. Pet. Schulz, Joh. Friedr. Reichardt, Joh. Rud. Zumsteeg, Joh. Christ. F. Bach, die Familie Benda, Ernst Wilh. Wolf). Von Herm. v. Hase — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 8
Carrière, Paul — s. Distonalität
Chantavoine, J. — s. Chopin
Chopin. L'Italiasnisme de Chopin. Par J. Chantavoine — in: Feuillets de pédagogie musicale 10
Chorgesang — s. Klangschönheit; Schweiz
Cords, Gustav: Zukunft des deutschen Orchestermusikers — s. Deutsch
Cremona. Die Frage des Cremoneser Geigenlackes. Von Emil Braun — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 10
Deutsch. Die Zukunft des deutschen Orchestermusikers. Von Gustav Cords — in: Deutsche Musiker-Ztg 21
Deutscher Meister — s. Oper
Distonalität. Von Paul Carrière — in: Allg. Mus.-Ztg 22
Geigenlack — s. Cremona
Geistliches Volkslied, Unser. Geschichte u. Würdigung lieber alter Lieder. Von Hermann Petrich. Bertelsmann 17 M.
Gluck — s. Oper
Görlitz. Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz 1375—1450. Von M. Gondolatsch — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 8
Gondolatsch, M. — s. Görlitz
Graun, Karl Heinr. — s. Breitkopf
Hartmann, Rudolf — s. Auswendigspielen
Hase, Hermann v. — s. Breitkopf
Hauer, Josef — s. Abendländische Musik; Klangfarbe
Hausegger, Siegm. v. — s. Wagner
Hausmusik, Die Zukunft der H. Von Eugen Schmitz — in: Musikblätter des Anbruch 9
Jachimecki, Zdsislaw — s. Polnische Musik
Irrgarten, Aus dem musikalischen I. Von F. A. Köhler — in: Neue Musik-Ztg 16
Istel, Edgar — s. Oper
Klangfarbe. Über die. Von Josef Hauer op. 13. Selbstverl., Wien VIII, Josephstädterstr. 74 1 M.
Klangschönheit. Zur Pflege der Kl. im Chorgesang. Von Molly v. Kotzebue — in: Der Chorleiter 10
Köhler, F. Albert: Mein Werdegang als Tondichter — in: Neue Musik-Ztg 16
—: — s. Irrgarten
Kotzebue, Molly v. — s. Klangschönheit
Loele, Hermann — s. Schweiz
Mahler, Gustav. Eine Erkenntnis. Von Hans Ferd. Redlich. Carl, Nürnberg 3 M.
Marpurg, Friedr. Wilh. — s. Breitkopf
Melodie — s. Umwertung
Mozart. Eine Bühnen-Neugestaltung von Mozarts Idomeneus. Von Walter Steinkauler — in: Mozarteums Mitteilungen 3
Musikgeschichte, illustrierte, Emil Neumanns. Vollständig neubearb. u. bis auf de Gegenwart fortgeführt v. Eugen Schmitz. 4. Aufl. Union, Stuttgart geb. 52 M.
Neumann, Emil — s. Musikgeschichte
Oper. Das Buch der Oper. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner. Von Edgar Istel. Max Hesse 13,50 M.
Orchestermusiker — s. Deutsch
Petrich, Hermann — s. Geistliches Volkslied
Pfeiffer, Albert — s. Speyer
Polnische Musik der Jetztzeit, Über die. Von Zdsislaw Jachimecki — in: Musikal. Kurier Nr 20
Redlich, Hans Ferd. — s. Mahler
Reichardt, Joh. Friedr. — s. Breitkopf
Ritter, Julie — s. Wagner
Rolle, Joh. Heinr — s. Breitkopf
Scheidemantel, Karl — s. Stimmbildung
Schmitz, Eugen — s. Hausmusik; Musikgeschichte
Schrenk, Walter — s. Umwertung
Schulz, Joh. Albr. Pet. — s. Breitkopf
Schweiz. Vom Chorgesang in der Schweiz seit 1914. Ein Rück- und Ausblick. Von Hermann Loele — in: Der Chorleiter 10
Speyer. Liedertafel-Cäcilienverein Speyer 1819—1919. Ein Rückblick auf 100 Jahre Speyerer Musikleben. Von Albert Pfeiffer. Michelsen, Speyer 4 M.
Steinkauler, Walter — s. Mozart
Stimmbildung. Von Karl Scheidemantel. 7. stark veränd. Aufl. Breitkopf & H. 4,50 M.

Thoma, Hans, der Maler als Musiker, Dichter und Mensch. Von Karl Anton. G. Braun, Karlsruhe 3 M.

Umwertung der Melodie. Von Walter Schrenk — in: Musikblätter des Anbruch 9

Volkslied. Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes. Von Bruno Ziegler — in: Der Chorleiter 10

Wagner, Richard. Briefe an Frau Julie Ritter. Hrsg. von Siegm. v. Hausegger. F. Bruckmann, München 8 M.

—: — s. Oper

Wolf, Ernst Wilh. — s. Breitkopf

Ziegler, Bruno — s. Volkslied

Zumsteeg, Joh. Rud. — s. Breitkopf

Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Melos-Hefte:

Heft I

HERMANN SCHERCHEN . . Geleitwort
— An Busoni —
HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom
HERMANN SCHERCHEN . . Arnold Schönberg
Prof. OSCAR BIE . . . . . Musikalische Perspektiven
Prof. ADOLF WEISSMANN, . Der Weg z. mod. Pianisten
BILDNISSE: Ferruccio Busoni — Eduard Erdmann
PAUL VON KLENAU . . . . Dänische Musik
Dr. LEICHTENTRITT . . . Bücherbesprechung
HERMANN SCHERCHEN . . Zu Hans Pfitzners Ästhetik der musikalischen Impotenz
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGEN: Faksimile eines Reger-Briefes
„Das Problem“, Lied von Eduard Erdmann in Faksimile

Heft II

HEINZ TIESSEN . . . . . . Der neue Strom, II.
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Die Quellen des Neuen in der Musik
EDUARD ERDMANN . . . . Moderne Klaviermusik
ALFRED DÖBLIN . . . . . Vom Musiker (Ein Dialog mit Kalypso)
Dr. HANS MERSMANN . . . Musikalische Kulturfragen
FRITZ FRID. WINDISCH . Musikphysiologie
SIEGMUND PISLING . . . Paul Bekkers „Neue Musik“
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGE: „Grablied“, Lied von Heinz Tiessen in Faksimile (aus Shakespeares „Cymbelin“; übersetzt v. Lud. Berger)

Heft III

OSCAR BIE . . . . Nikisch und das Dirigieren
HERMANN SCHERCHEN . . Nikisch und das Orchester
LORENZ HÖBER . . . . . D. Dirigierkunst Art. Nikisch's
JÜRGEN VON DER WENSE Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch
H. W. DRABER . . . . . . Die Nikisch-Programme und der musikalische Fortschritt
ARTHUR NIKISCH . . . . Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

PORTRAIT: ARTHUR NIKISCH (Aus der Luxusausgabe „Im Konzert“ v. Oscar Bie mit Steinzeichnungen von Eugen Spiro, Verlag Julius Bard, Berlin)

Heft IV

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, III.
FRITZ FRID. WINDISCH . Reger's Verhältnis z. Tonalität
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, II.
CÉSAR SAERCHINGER . Amerikanische Musik
Dr. ALFRED DÖBLIN . . Bemerkungen eines musikalischen Laien
INAYAT KHAN . . . . . Musikweisheit der Inder
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGE: Alfred Mombert: „Blüte des Chaos“, Hans Jürgen von der Wense

Heft V

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, IV.
BELA BARTOK . . . . . . Das Problem d. neuen Musik
Dr. HANS MERSMANN . . . Die Empfangenden
RUDOLF CAHN-SPEYER . . Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGE: Richard Dehmel: „Zweier Seelen Lied“, Manfred Gurlitt

Heft VI

Prof. Dr. ADOLF WEISSMANN Moderne Musikkritik
A. M. AWRAAMOFF . . . . . Jenseits von Temperierung und Tonalität
Dr. FRITZ STIEDRY . . . . Der Operndirektor Mahler
EDGAR BYK . . . . Mahlers Ekstase ein Vermächtnis
Prof. Dr. OSKAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, III. Das Oratorium
Dr. HUGO LEICHTENTRITT . D. Mahlerfest i. Amsterdam
FRITZ-FRID. WINDISCH . . Willem Mengelberg
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeut. Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGEN: Bildnis Gustav Mahler's aus dem Jahre 1893 (a. d. Privatbesitz d. Herrn Dr. Berliner, Berlin)
Rodin's Mahlerbüste — Portr. Will. Mengelberg's
Unveröffentl. Brief Gust. Mahler's in Faksimile (Dieser Brief, wie der Regerbrief a. No. 1 ist uns von d. derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald gütigst zur Veröffentlichung überlassen worden)

Heft VII
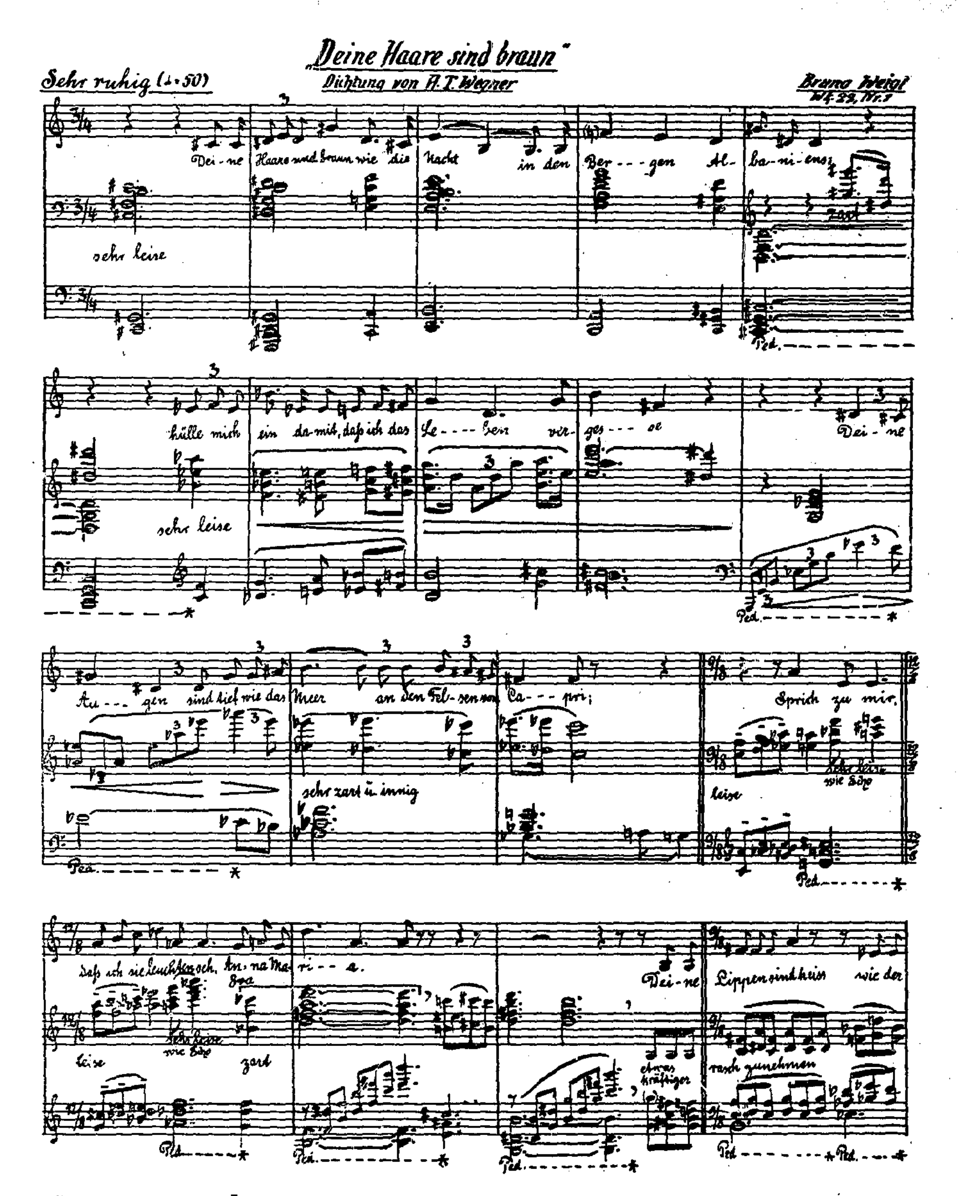
SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, II.
EGON WELLECZ. . . . Die letzt. Werke Claude Debussys
Dr. ALFRED GUTTMANN Das Tempo
HUGO MARCUS . . . . Da-capo, Lied, Gesumm
LORENZ HÖBER . . . . Die Notlage der Orchestermusiker
Prof. Dr. W. ALTMANN . Bedeutende Neuerscheinungen u. Manuskripte
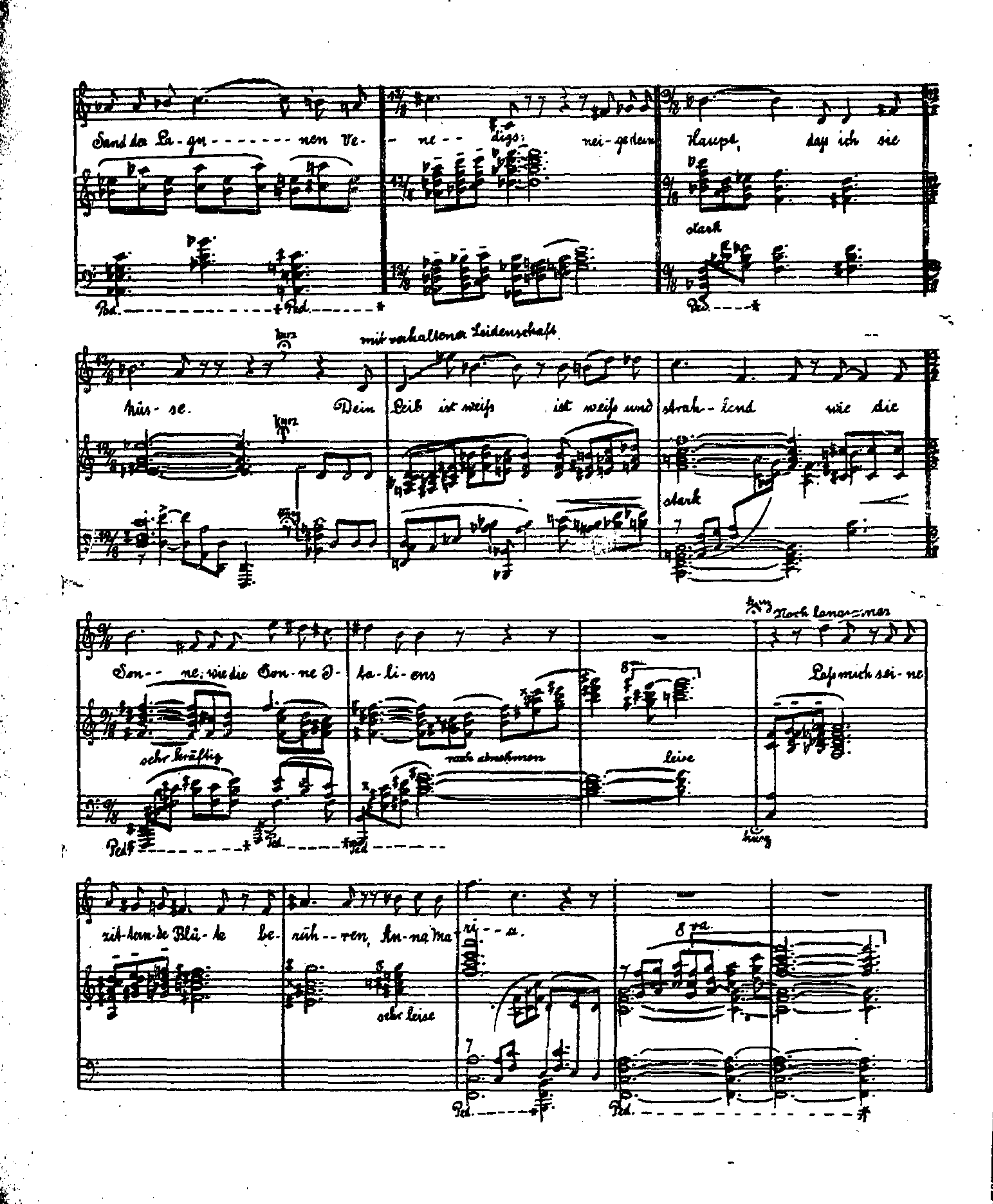
BEILAGE: Heinrich Heine: „Hast Du die Lippen mir wund geküßt“, Hermann Scherchen.

Heft VIII

SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, III.
Dr. UDO RUKSER . . . . Die Situation der heutigen Musik
Prof. LUD. RIEMANN-Essen Zur Tonalität
HEINZ TIESSEN . . . . Die Zukunft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
Prof. Dr. WILH. ALTMANN Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGE: Maskowski, Gedicht von Gippius


„Deine Haare sind braun“
Dichtung von A. T. Wegner
Sehr ruhig (♩ = 50)
Bruno Weigl
Dei-ne Haare sind braun wie die Nacht in den Ber---gen Al-ba-ni-ens;
hülle mich ein da-mit, daß ich das Le---ben ver-ges---se
Dei-ne Au---gen sind tief wie das Meer an den Fel-sen von Ca---pri;
Sprich zu mir, daß ich sie leuchten seh, An-na Ma-ri---a.
Dei-ne Lippen sind heiss wie der
sehr leise
sehr zart u. innig
leise
sehr leise wie Echo
zart
etwas kräftiger
rasch zunehmen



Sand der La-gu- - - - - - - -nen Ve-
-ne- -digs; nei-ge dein Haupt, daß ich sie
Ped. Ped. stark Ped.
kurz mit verhaltener Leidenschaft
küs-se. Dein Leib ist weiß ist weiß und strah-lend wie die
kurz stark
Son- -ne, wie die Son-ne I-ta-li-ens
sehr kräftig rasch abnehmen leise
Ped. Ped. Ped.
kurz Noch langsamer
Laß mich sei-ne
kurz
zit-tern-de Blü-te be-rüh- -ren, An-na Ma-ri- -a.
sehr leise
8va
Ped. Ped.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag. Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Straße 7. - Fernruf: Pfalzburg 8827. Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71. Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126 Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.-, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 10 | Berlin, den 1. Juli 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

Weimarer Ergebnisse

Von Heinz Tiessen.

Die Jubiläumsfeier, das fünfzigste Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war zugleich eine Feuerprobe und ein Sieg. Eine Feuerprobe der Lebenskraft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, ein Sieg der jungen Kunst. Mag immerhin die kompakte Majorität der Mitglieder im Prinzip konservativ gesinnt sein: mag sie in der Wahlhandlung gegen eine Kandidatur stimmen aus ungerechtfertigter Besorgnis vor dem Überhandnehmen der Fortschrittlichkeit (?) — — in dem Augenblicke, da Kunst spricht, vergißt die Majorität doch spontan ihre prinzipielle Gesinnung und läßt sich aus ihrer Schwerbeweglichkeit aufrütteln durch den zwingenden Eindruck einer künstlerischen Potenz. Warum war Scherchens Streichquartett der stärkste Erfolg des ganzen Festes? Warum fand Erdmanns Symphonie ebenfalls eine so begeisterte Aufnahme? Entscheidend ist hier wie stets das keimkräftig Eigene, der Funke, der in ihnen lebt und auf den Hörer zwingend überspringt. Diese beiden geradezu demonstrativ wirkenden Erfolge Scherchens und Erdmanns haben etwas ungemein Beruhigendes: sie widerlegen jene skeptischen Gegner der Tonkünstlerfeste, die in diesen Veranstaltungen nur einen aussichtsreichen Markt für Mittelware sehen wollen.

Nur in einem Falle ließ sich die Majorität doch noch nicht überzeugen: bei den fünf Orchesterstücken op. 16 von Arnold Schönberg gab es Entrüstung und Begeisterung gemischt. Doch auch das ist bereits viel wert. Was aber ist es, dem sich zu widersetzen strebt, wer zu Pfiff und Hohngelächter greift? Ist es, rein musikalisch, die neue Tonsprache, die beunruhigend und herausfordernd wirkt, oder ist es, mehr im menschlichen Sinne, der daraus sprechende Geist? Ich gäbe etwas darum, wenn mir jemand plausibel machte, warum in aller Welt so viele Leute diese Kompositionen übelnehmen. Ähnliche Ausdruckswelten sind in der Dichtkunst jedem geläufig und selbstverständlich. Und ist der Weg von Liszts Mephistopheles-Satz über Straußens Widersacher, Herodes, Klytämnestra wirklich noch so weit zu diesem Schönberg? Zu dem Diabolischen, schneidend scharf Sarkastischen, Schreckhaften, Beängstigenden, Beklemmenden, das da alles im ersten und vierten der Stücke sein Spiel treibt und Tonbilder von straffster Konzentration und atemraubender Eindringlichkeit bietet? Das Zweite der fünf Stücke ist durchaus im alten Sinne „schön": reine wehmütig-romantische Lyrik von feingesponnener Prägung in Liniengewebe, Harmonik, Farbe. Das dritte ist eine impressionistische Wasserflächen-Studie, ein in wechselnder Färbung schwebender Akkord, ein starkes eigenartiges Gebilde. Das letzte Stück, ein leidenschaftlich tief schwingendes Bekenntnis, ist vielleicht das innerlich größte.

Nachdrücklichst verdient es Dank, daß der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ein neueres Werk Schönbergs zur Aufführung gebracht hat. Ein überragendes Werk wie dieses auf jedem Tonkünstlerfeste, es wär ein Ziel aufs Innigste zu wünschen!

Eduard Erdmann trat mit einer einsätzigen Symphonie auf den Kampfplatz und ging als ein Sieger hervor, auf dessen geradezu hinreißendes Temperament und tiefe schöpferische Begabung wir unbedingt die größten Hoffnungen setzen dürfen. Seine hier noch unausgeglichene Tonsprache mischt verschiedene Einflüsse, ist aber gerade durch diese stilistische Unvollkommenheit ein interessantes Übergangswerk, charakteristisch für unsere Zeit, in der tonales und atonales Empfinden miteinander streiten und der stichhaltigen nicht mehr vereinseitigenden Synthese harren. Otto Besch steht da noch

nicht so weit in den Problemen unserer Zeit. Seine „phantastische Ouvertüre: E. T. A. Hoffmann" gehört als Talentprobe ebenfalls zu den Haupt-Gewinnen der Festkonzerte. Was dieser schwerblütige Ostpreuße empfindet und schreibt, ist innerlich und echt. Vielleicht bedeutet für ihn die Aufführung in diesem Rahmen ein Stimulans seiner weiteren Entfaltung! — Die übrigen Orchesterwerke sagten nichts Hervorstechendes oder wesentlich Neues aus und stellten gewissermaßen eine im Ganzen durchaus gediegene Grundlage musikalischen Könnens vor: so Hermann Unger, dessen „Ländliche Szenen" viele Züge rheinisch musizierfreudiger Liebenswürdigkeit aufweisen; so auch Bruno Weigl, dessen drei an sich geschmackvolle Stimmungsbilder durch mangelnde Gegensächlichkeit in dieser Gruppierung ermüden. Das reinlich empfundene „Vorspiel" von Hermann Grabner und der anfangs hübsche, dann durch allzu robuste Partieen getrübte „Totentanz" von Georg Kiessig vervollständigen die Reihe der Orchesterwerke.

Betrüblich gering war hingegen die Ausbeute an Liedern, die in keinem Konzerte fehlten, sei's mit Orchesterbegleitung, sei's mit Klavier. Ich kann hier einzig Alfred Schattmann erwähnen, unter dessen Liedern für Sopran und Klavier sich Stücke von aparter, neue Wege suchender Haltung und starkem poetischem und menschlichem Gehalt befanden, wie die zarte Naturstimmung „Abend am Seesteg" und vor allen das wahrhaft ergreifende „Nun die Blätter welk und braun". — Nur ein einziges Klavierwerk wurde uns beschert: eine Sonate a-moll Op. 46 von Joseph Haas. Für den Komponisten bedeutet dieses Werk nach meiner Empfindung eine nicht unwesentliche Verlängerung seines tonsprachlichen Radius. Der Schwerpunkt und Wert des mit Meisterhand gestalteten Werkes liegt in seinen Mittelsätzen; am schwächsten ist das Finale. Schade war es, daß man nicht mehr Klavierwerke hörte! Heute wird für Klavier Bedeutenderes und im Sinne der Entwicklung Wichtigeres geschaffen als für Gesang.

Von den Werken, mit denen die Kammermusik vertreten war, nenne ich nur eins, habe es bereits zu Anfang genannt: das Streichquartett Op. 1 von Hermann Scherchen. Ein Werk von wahrer innerer Größe. Hier spricht eine Persönlichkeit, hier spricht ein ganzer Mensch. Bedeutsam und weitgespannt in der melodischen Erfindung, großzügig zielbewußt und scharf profiliert im Rhythmus. Was den Gesamtbau betrifft, so kann ich persönlich nicht mehr volle Wiederholungen ab ovo hören und mitfühlen, sobald der innerlich erlebte musikalische Prozeß einmal abgelaufen ist, sondern da verlangt es mich nach zusammendrängenden Krönungen. Hierin würde ich zu nachträglicher Konzentrierung raten. Daß trotzdem diese „Längen" den Erfolg des Werkes nicht beeinträchtigen konnten, zeugt von der Eindringlichkeit und Spannkraft des schöpferischen Wurfes. Ich hoffe übrigens, daß Scherchen sein orchestrale Kräfte atmendes Werk auch für Streichorchester instrumentieren wird, wie Schönberg es mit seiner „Verklärten Nacht" getan hat.

Als Auftakt zu den vom A. D. M.-V. gebotenen Werken wurde den Mitgliedern durch das Weimarer Nationaltheater Paul Graeners heitere Oper: „Schirin und Gertraude" (Dichtung von Ernst Hardt) im Rahmen des Tonkünstlerfestes dargebracht. Eine klangschöne Partitur mit viel wohliger, teilweise prächtiger Melodik, doch ohne die ganze Beschwingtheit und groteske Komik, die der reizende Stoff birgt.

❧

Das Weimarer Tonkünstlerfest war eine Feuerprobe der Lebenskraft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und ein Sieg der jungen Kunst. Daraus sollten manche Komponisten jüngster Richtung, die sich dem Vereine skeptisch fernhalten, die praktische Konsequenz ziehen! Wer wollte der Leitung des Vereins nach diesem Feste den Vorwurf der Rückständigkeit machen? Wohl aber kann man umgekehrt beklagen, daß die Beteiligung der neuen Generation sehr zu wünschen übrig läßt: Ergänzende Auffrischung des Plenums durch Beitritt und Einsendung — Positive Zusammenarbeit aller wertvollen Kräfte ist das, worauf es ankommt!

Aus einer Denkschrift

Von Fritz Stiedry.

Der Herausgeber des „Melos" hält Teile einer Denkschrift, die vor drei Jahren dem Generalintendanten der Berliner Kgl. Schauspiele übergeben wurde, für wert der Veröffentlichung. Das scheint seine Sache und Verantwortung. Meine Sache ist es zu sagen, daß ich die Grundanschauung jenes Aufsatzes heute nicht vertreten werden könnte. Ich glaube wohl an die Allheilsamkeit der Ekstase, doch nicht der dionysischen Musik, die, physiologischen Zwängen unterworfen, keineswegs überall und immer Wirkung üben muß. Ich glaube, im Gegenteile, heute und für uns, an Notwendigkeit und Segen gewisser Kasteiung und hoffe, daß unerbittlicher Sturm der Ereignisse gewisse „Kunst"-Formen wurzelhaft verschwinden lassen wird, als da ist unseren ganzen Opern- und Konzertbetrieb, unser abscheulichst verfahrenes Instrumental- und Unterrichtswesen . . . . —. Die Denkschrift bestand aus einem theoretischen und einem praktischen Abschnitt. Nur der erste kommt im Folgenden zum Abdruck; verkürzt, mit einigen Zusätzen (z. B. über Apollinik, Beethoven, etc.), doch ohne Änderungen. Daß ich ihn nur im Hinblick auf den sachlichen zweiten Teil schrieb, wird gebeten nicht zu vergessen. Sonderlich im Gebiete der Musik ist alle Theorie unnötig langweilig läppisch — nur zu verteidigen, sofern sie Aufhellung des Bewußtseins zu neuer Tat bezweckt.
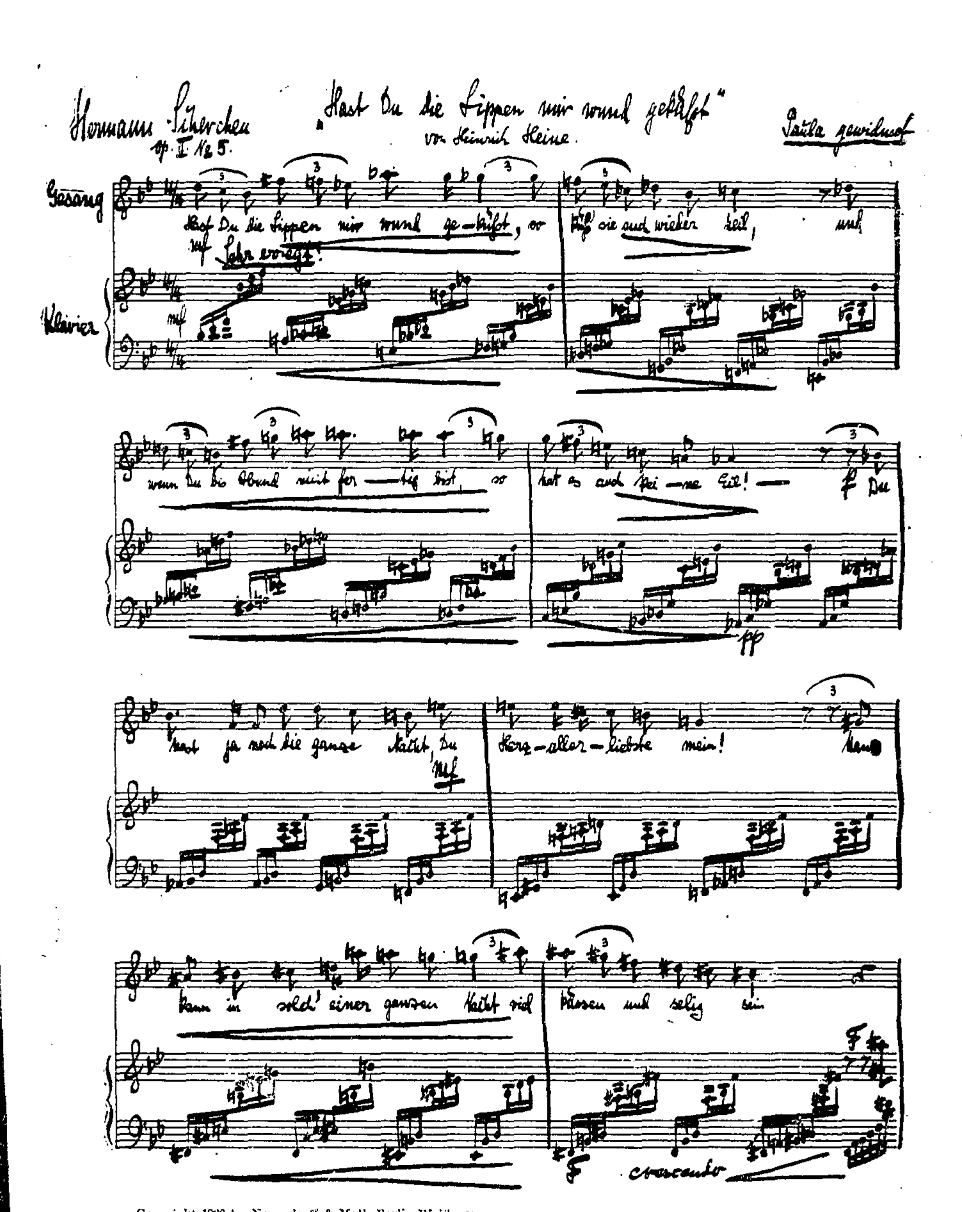
❧

Berlin, Ende Mai 1917.

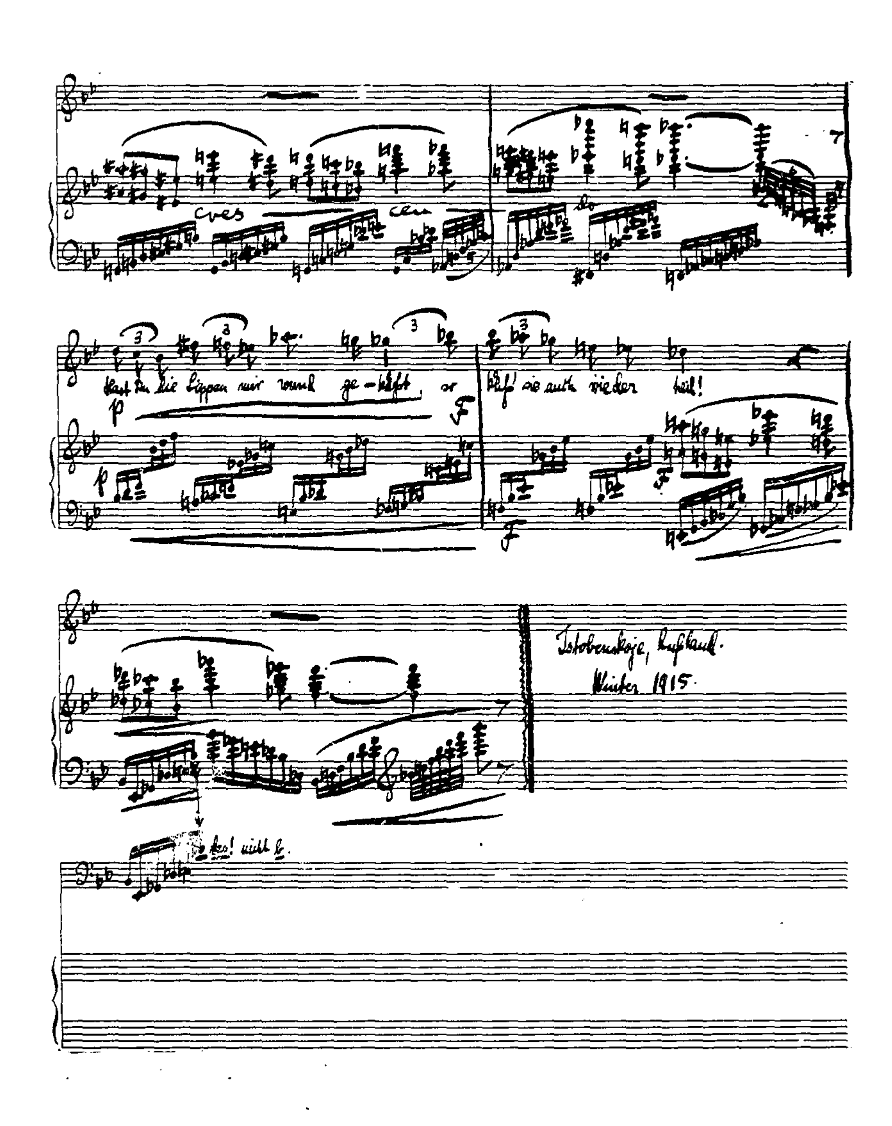
Ew. Exzellenz

haben die Kapellmeister der Kgl. Oper durch ein Zirkularschreiben aufgefordert, sich mit Vorschlägen zur Gestaltung des nächstjährigen Spielplanes zu äußern. Darauf nehme ich Bezug, wenn ich mir im Folgenden gestatte, einige aus dem Rahmen des Alltäglichen fallende Gedanken zu Ew. Exzellenx Erwägung ehrerbietig zu unterbreiten. —

Was immer die nächste Zukunft bringen mag, der Feinhörige wird sich in der Wahrnehmung nicht beirren lassen, daß das ungeheure Erlebnis dreier Kriegsjahre die deutsche Seele grundlegend verwandelt habe. Die Zukunft wird an diesem Wandel nicht vorbeikommen. Er liegt weniger im Bewußtsein des Volkes, als in der Welt seiner Empfindungen und Instinkte. Hilfslos richtungslos erwartet ersehnt fordert man, wofür man weder Namen noch Begriff hat. Doch dies vage Verlangen besteht. Niemand kann es leugnen. Ein Weg zu seiner Befriedigung ist die Kunst; die Dionysik; die Musik. — In Zeiten chaotischen Wirrsals, da Schicksal und Leid des Einzelnen vor der großen allgemeinen Not versinkt, erweißt sich die Wahrheit gewisser Ideen Friedrich Nietzsches: Von der Erlösung durch den Schein; von der Kunst als dem einzigen metaphysischen Hafen der Menschheit; von der Flucht aus belastetem Dasein ins Dionysische usw. . . . . . Diese Gedanken, die angeregt durch das Rätsel der griechischen Tragödie in einer Synthese des Griechentums gipfeln, für uns Deutsche nutzbar zu machen, das heißt zu sinnlicher Tat zu erhöhen, ist von Niemandem und nirgends versucht worden. Der Tat hätte vorauszugehen Klarheit über zu beschreitende Wege zu erreichende Ziele, Auseinandersetzung mit Männern, die einst Verwandtes wollten oder große Beispiele gaben, wie Lessing, Schiller, Wagner neuerdings Mahler; Auseinandersetzung mit bestimmten ethischen Grundbegriffen usw.: Dann zeigte sich der (nicht allzu oft erkannte) Zusammenhang zwischen den Begriffen des Dionysischen und der Kultur; es zeigte sich, das gerade infolge dieses Zusammenhangs irgend eine Kultur ohne Fühlung mit den Mächten des Dionysos nicht entstehen geschweige bestehen könne (siehe den lehrreichen Versuch der Renaissance); daß aber nun vielleicht eine Zeit nie geahnter seelischer Möglichkeiten gekommen sei, eine Zeit wie geschaffen zur Brücke über zweitausend Jahre tiefen Abgrund der Kulturlosigkeit; daß die Sehnsucht nach Selbstentäußerung, durch grenzenloses Unglück wachgerufen, den natürlichen Boden jener „tragischen Gesinnung" bilde, auf dem aus der Wurzel der dionysisch-musikalischen Veranlagung



Notenbeilage zu „Melos" 7. Heft Mai 1920.


cres cen do
Hast du die Lippen mir wund ge-küßt, so
küß' sie auch wieder heil!
p
f
Tschobenskoje, Rußland.
Winter 1915.

des deutschen Rassecharakters echte Kultur endlich sprießen und gedeihen könne; und schließlich: der Versuch dürfe, müsse nunmehr gewagt werden.

Dieser Weg leitete mich zu dem Gedanken, den ich hiermit Ew. Exzellenz vorzulegen mir erlaube. —

Ich denke an ein musikalisches Festspiel umfassenden Charakters und feierlicher Art, an eine Vorführung der gesamten deutschen Musik; und zwar, da dies die Fähigkeit einer einzelnen Körperkraft bei weitem überstiege, durch die vereinten Kräfte aller und der besten deutschen Künstler.

Dies sieht vielleicht verwegen aus, und man mag zunächst geneigt sein, den Vorschlag als phantastische Musikerimprovisation kurz abzunehmen. Ich bitte um weiteres Gehör. — Der Widersinn einer buchstäblichen Befolgung liegt am Tage. Niemand kann ernstlich daran denken, die fünfhundert oder mehr Bände der Bach'schen, Mozart'schen, Schubert'schen etc. Monumentalausgaben aufzuführen. Die Notwendigkeit der Einschränkung ist evident. Wir fragen nach ihrem Charakter. Die Antwort heißt: es gibt nur einen Auslesemaßstab; das dionysische Element. Also das wahrhaft Lebendige? Darf man so gleich setzen? Ja und nein. Die gleiche dionysische Wirkung hat zwei Wurzeln: das Mittel (oder die Form) und den Inhalt des musikalischen Ausdruckes. Was einst die Flöte des Pan, was vorgestern Kanon und Fuge, gestern gestopfte Trompeten waren, heißt heute horizontale Musik oder Akkordkontrapunkt. Dies bedeutet von dem frühen Augenblicke an, als die Musik, ihres übersinnlichen Wesens bewußt, sich ihrem Inhalte nach nicht mehr wesentlich ändern konnte, nur mehr eine grandiose Steigerung der Mittel und Formen des Ausdruckes. Zeitgemäß und von einem Talent zu klingenden Anwendung gebracht, sind diese Mittel, in ihrer und für ihre Epoche, an sich von unleugbar starker dionysischer Wirkung. Sie unterliegen freilich, die Maße ihres Vergangenseins, als mehr auf dem Gebiete des Physiologischen liegende Reizungen, unrettbarer Abschwächung und Abstumpfung. Zurück bleibt — — das Virtuosentum, die Katergeburt des Dionysos-Rausches, die vom Diebstahl vermeintlich erprobter Wirkung lebt. Sie ist das Anti-Dionysische schlechtweg, weil das Mechanische (von einer die Regel bestätigenden Ausnahme später). Jeder Stufe der dionysischen Technik entspricht eine sie nachäffende Virtuosität. Im Lebenswerke desselben Künstlers gibt es auf dionysischer wie auf virtuoser Technik beruhende Stücke. Sie zu trennen, wird nicht immer ganz leicht sein. Denn es gilt, sich durch das Virtuose, das gerne den Mantel des Genialen umhängt, nicht blenden zu lassen. — Was noch zu sagen ist — es wäre nicht wenig — gehört an anderen Ort, wo die Erscheinung der Abstumpfung als Krisenzeichen, als Symptom des Verfalls, als Maß gewisser Kulturschwankungen ein ebenso vieldeutiges als aufschlußreiches Objekt der Untersuchung bildete.

Zweite Wurzel der dionysischen Wirkung nannten wir den Inhalt des musikalischen Ausdrucks. Erörterung darüber rührte an tiefste Dinge. Es offenbaren sich mystische Grundtatsachen, letzte Verankerungen, Ahnungen der menschlichen Seele. Die Visionen der Heiligen aller Religionen, die Ekstasen der mazedonischen Dionysosfeiern, die Grundlehren der großen Philosophen, die wissende Trunkenheit des musikalisch-schöpferischen Genius erweisen sich als Äußerungen desselben Strebens, derselben Sehnsucht, ja derselben Gewißheit. Die Verlockung ist groß, dies Verhältnis der Dionysik zur Ideenlehre Platos, Erkenntnistheorie Kants, gewissen Gedankenreihen der Hegel'schen Schule, dem „Willen" Schopenhauers eingehend zu untersuchen. Dazu fehlt es an Raum, Zeit und Lust. Doch ergäbe sich im Anschluß an diese Zusammenhänge ein neuer Begriff der Kultur, als der Fähigkeit einer großen Menschengemeinschaft, getrieben von lastendem Rätselbewußtsein, ekstatische Erlebnisse zu suchen und zu finden. Schließlich erschiene das Wesen der Apollinik in anderer Beleuchtung, als wir durch Nietzsche gewohnt sind. Wir machen unsere Verbeugung vor siener grundlegenden Unterscheidung der dionysischen und apollinischen Mächte. Doch anstelle seiner Gleichsetzung Dionysik — Welt des Rausches, Apollinik — Traumwelt erkennen wir als Wesen der Apollinik: Wissen um das ekstatische Erlebnis, Ruhe und Gelassenheit im Diesseits, da Flucht ins Jenseits offen steht. Apollinik ist dennoch ohne Dionysik un-

denkbar, nicht im Sinne der Bändigung, wie Nietzsche will, vielmehr als höchstes Gleichgewicht der Seele, die wissend geworden ist.

Man begreift nun, daß das vorgeschlagene Ausleseprinzip ästhetische Werte im hergebrachten Sinne keineswegs schaffen will (wenn sich hier auch einer der Wege zeigt, die von Philosophie über Ethik zur Ästhetik führen). Es gilt auch nicht apollinische Musik zur Geltung zu bringen. Sondern: Ob erhabenste Schöpfung unwiderstehlichen Gestaltungsdranges, ob bloß klingendes Erzeugnis geschickter Begabung, in Frage kommt nur die eine, erhöhende erlösende heilende dionysische Wirkung. Vor ihr versinken andere — gewohntere — Maßstäbe. So wird die geforderte Auslese mit der Nähe zum Heute sich enger gestalten, mit der Entfernung weiter. Die Gegenwart und ihr Empfinden bedeutet alles. Mit ihm als verläßlichstem Pfadweiser wage man ruhig den Gang durch das weite Labyrinth der Vergangenheiten. Doch gibt es Gefahren. Man hüte sich vor allem Zyklischen, Lexikographischen, Historischen. Ähnlichkeit mit jenen Musikwochen, Bach Mozart Beethoven Brahms Straußfesten, gar mit gewissen Maifestspielen kompromittiert. Man hüte sich vor dem Kathederunfug des Retten- und Entdecken-Wollens: was tot ist, bleibt es; was dem Tode verfallen, noch kümmerliches Scheindasein fristet, dem helfen weder narkotische Mittel (Glanz der Darstellung), noch künstliche Lebensschminke („Bearbeitungen") zu natürlicher Gesundheit. Man hüte sich endlich vor allem Götzendienst. Er herrscht wie nirgends im Gebiete der transzendenten Kunst; mit Zwang, Inquisition und Fehme. Sein Dogma heißt Anbetung sakrosankter Namen. Du sollst vor jedem Stück Bachs auf die Knie fallen, Du sollst in Verzückung geraten vor jedem Takt des göttlichen Mozart, Du sollst jede Note, jede Pause Beethovens als unfehlbare Offenbarung eines heiligen Geistes gläubig hinnehmen. Wann endlich wird diese lächerliche, augenverdrehende Heuchelei, vor den Andern, besonders aber vor sich selber, ihr Ende finden? Wann endlich wird man, was in der Literatur bei Klopstock, Wieland etc. sogar einigen Werken Schillers längst schon kein Wagnis, sondern Selbstverständlichkeit geworden ist, im Gebiete der Musik zu tun den Mut finden: der eigenen, unbestechlichen Empfindung folgen; ja mehr: ihr durch Wort und Tat auch Ausdruck verleihen? — Deshalb wollen wir klarstellen: Wohl ist Bach der Größte aller. Doch er hat zu viel produziert, als daß ein erheblicher Teil seiner Werke uns nicht als in einer Technik vergangener Perioden erstarrt, leblos, leer erschiene. Desgleichen ist mindestens die Hälfte der Produktion des unbeschreiblichen genialen Mozart Erzeugnis eines virtuosen Zeithandwerks, einer spielerisch-flüchtigen Laune; für uns leicht gewogene Rokoko-Unterhaltung (im Gegensatz zu seinen Hauptwerken, die der Gegenwart gemäßer, herzensnäher sind als alle übrige Musik zusammen). Das Koloratur-Fugato Haendels sagt uns fast nichts, die Liedertafelei vieler Oratoriumschöre Haydn's langweilt. Trotz großen Respektes. Und Beethoven? Hat von ihm wirklich alles, darunter sehr Berühmtes, die Probe des immerwieder-Musizierens bestanden? — Keineswegs: Sein Höchstes und Bleibendes (vielleicht der Musik überhaupt) sind die Streichquartette, die Missa solemnis, die III. V. VI. IX. Symphonie (und einzelne Sätze der übrigen), das Klaviertrio in D, die letzte Violinsonate in G, die letzten Klaviersonaten und einiges (wenige) Andere (zumal aus den Konzerten) . . . . . An Beethoven wird unendlich klar, daß Musik nie und nimmer Welt, „gesehen durch ein Temperament", bedeuten kann, sondern einzig Welt schlechthin. Deshalb hat die persönlichste Note seines Schaffens am früheften an Suggestionskraft verloren. Wir wollen freimütig gestehen: Viele seiner Klavier- und Violinsonaten, Trios etc. . . . . manche seiner Symphoniesätze bedeuten uns herzlich wenig. Die Auseinandersetzung des (künstlerischen) Menschen mit seiner Umwelt ist Sache der Poesie; der Dramas und der Lyrik; niemals der Musik. Das bleibt wahr, auch wenn es sich um Beethoven handelt. Persönliche Tragödien und Nöte des komponierenden Musikers, seine Beichte, seine Kämpfe, sein „Ethos" interessieren auf die Dauer nur. sofern es gelang, die Antagonismen der Künstlerseele in solche des Makrokosmos zu sublimieren. Im anderen Falle müssen sie, und seien sie noch so genial, noch so heiß und tief empfunden, an Wirkung schließlich verlieren, denn sie sind melodramatischer Art. — Dies, nebenbei bemerkt, der Grund, warum auch die Werke Gustav Mahlers, rascher, als man heute glaubt, trotz aller, ja gerade infolge ihrer Faustik, sich

abſtumpfen werden und müſſen. — — — Und die Nachfolger Beethovens? Träger berühmter Namen? Von Spohr iſt nichts übrig. Marſchner (trotz Pfitzners Vorliebe) fadenſcheinig über die Maßen. Lebt von Mendelſohn mehr als ein verſchwindender Bruchteil ſeiner Werke? Rächt ſich nicht auch an Schumann der ſchrankenloſe Subjektivismus? Beſitzt er, als ganze Künſtlerperſönlichkeit, mit Ausnahme von acht oder zehn originellen Stücken, wahrhaft die Begabung, erdenbelaſteten Menſchen die erſehnte Ahnung der Ewigkeit zu vermitteln? Und Liſzt (trotz der Vorliebe Richard Straußens)? Aufrichtigkeit, vor ſich und der Welt tut hier not. Wann iſt es an der Zeit wenn nicht jetzt, zu ſondern, was uns als unzertrennliches Eigentum auf Leben und Tod angehört, was als unnützer Ballaſt nur hindernde Beſchwernis ſchafft? Die Summe des Verbleibenden wird nicht gering ſein, doch lange nicht ſo groß, wie Mancher erwarten mag. Man darf ſich durch Schreihälſe, die ſehr lärmen und teils aus Heuchelei, teils von Idioſynkraſien beſeſſen, eingebildeten Verluſten nachweinen, werden nicht beirren laſſen; man wird ſich ſtets ſagen müſſen, daß es nicht auf Extenſität ſondern Intenſität ankomme, daß einzig tiefe Verwurzelung das Weſen echten Reichtumes ausmache und der Beſitz eines Volkes an dionyſiſchen Schätzen ein zwar wandelbares doch immer eines ſeiner wertvollſten Güter darſtelle.

Das nach den erörterten Grundſätzen gewonnene Verzeichnis der aufzuführenden Werke wird bei der Umſetzung in die Wahrnehmbarkeit nicht ganz unangetaſtet bleiben. Art und Möglichkeit der Darſtellung, alſo die ſogenannte Reproduktion, wird nicht unerhebliche Verſchiebung, ſowohl Einſchränkungen als Erweiterungen, zur Folge haben. Bei einem Unternehmen, das ein ganzes Heer von reproduktiven Begabungen in den Dienſt eines Gedankens harmoniſch ſtellen will, erheiſcht die ſich von ſelbſt aufdrängende Frage nach dem Weſen dieſer Begabung und ihrem Verhältniſſe zum Produktiven kurze prinzipielle Antwort. —

Das Reproduktive in der Kunſt läßt vier Hauptgeſtalten erkennen: erſtens das Rein-Inſtrumentale; zweitens das Dionyſiſch-Inſtrumentale; drittens den Schauſpieler; viertens den Sänger. Das Rein-Inſtrumentale iſt ein Subſtanzielles; entweder eine techniſche Fertigkeit oder ein Klangliches, mitunter beides, wobei es gleichviel bedeutet, ob man das Inſtrument Klarinette, Trommel, Klavier oder — die rezitierende und ſingende — Menſchen-Kehle nennt. Alles was unter dieſer Form in die Wahrnehmung tritt, iſt durchaus undionyſiſch; beſſer geſagt: der Klarinettiſt, Trommler, Rezitator, der Tenor funktionieren als reine Inſtrumenten-Träger, ſind unkünſtleriſche Naturen, daher undionyſiſch. Ihre Wirkung aber kann mitunter höchſt elementar ſein. ſonderlich, jedoch nicht nur, auf primitive Menſchen; denn ſie beruht auf dem primären Urgrunde aller Muſik, dem Rhythmus und Klang. — Finger greifen Taſten, berühren Saiten, die menſchliche Kehle ſingt; alle in der ihnen anatomiſch parallelen Art. Es iſt üblich, daß aus ſolcher Quelle fließende mit Verachtung zu ſtrafen, eine der früher gekennzeichneten entgegengeſetzten Heuchelei. In Wahrheit lauſcht der differenzierteſte Muſiker mit Freude dem Klange einer ſchönen Stimme oder den launenhaften Capriolen einer jeder Schwierigkeit ſpottenden techniſchen Volubilität. Dies kann ſoweit gehen, daß der unkünſtleriſche Beſitzer jener Finger, jenes Handgelenkes, der Lippen, der Kehle ſich der von den Teilen ſeines Körpers ausſtrahlenden Wirkung nicht zu entziehen vermag und, ſelbſt vom Furor gepackt, mitunter den Eindruck eines von Dionyſos Erfaßten macht. Er erfährt an ſich Urſache und Wirkung. Daraus folgt, daß ein Virtuoſe nichts anderes ſpielen ſoll, da er nichts anderes kann, als was ſich die Werkzeuge ſeiner Virtuoſität nach ihrer Beſchaffenheit zu ureigenſtem Gebrauche ſchufen. Nur ſo erklären ſich die ungeheueren Erfolge gewiſſer Virtuoſen der Vergangenheit: Paganinis: des Virtuoſen Liſzt. Es ergibt ſich der eige[illegible]e Begriff: dionyſiſche Virtuoſität. Sie unterſcheidet ſich von der eigentlichen ſehr weſentlich du[illegible] die Einmaligkeit ihrer Äußerungen. Die typiſche Nachläuferin, Nachäfferin erhält den Charakter des Primitiven und kommt plötzlich nahe einem Urgrunde allen Muſizierens; der raſenden Bewegung, raſenden Körperlichkeit. Er iſt in dieſem Falle auch eine körperliche, — anatomiſche Abnormität (beſondere Kehle, Finger, Lippen etc.), die notwendig Originalität fordert, um ſich voll auszuwirken. — Die Gegenwart zeigt ſich als impotent: ſelbſt zu dieſer Form der Improviſation Koloraturſängerinnen ſingen nicht für ihre beſondere Kehle eigens erſonnene

Fiorituren, sondern irgend welche Opernrollen, Instrumental-Virtuosen - komponieren; komponieren Opern und Symphonien! Welche Verkehrtheit! Die Darstellung echter Musik durch ein Virtuosen-Naturell wirkt wie das verzerrende Abbild im Hohlspiegel. Daher bildet all zu betonte Ausbildung des technischen Könnens heute eine Gefahr. Je näher dem Durchschnitt das Instrument (nicht der reproduzierende Künstler), desto geeigneter zur Wiedergabe des fremden Werkes. Mit dem Vorhandensein solcher Instrumente ist im Allgemeinen zu rechnen (trotz großer Verrottung und Verwirrung unserer Musikschulen) — d. h. aus Angst vor Möglichkeit der Wiedergabe braucht die Aufführung keines Werkes zu unterbleiben. — Nur bei besonderen Originalstücken, komponiert für einzigartige Instrumente, aus einzigartigem Anlaß wird Vorsicht walten müssen,

Von dem als Zuhörer vom Furor erfaßten Instrumenten-Träger zu demjenigen, dem das von einem andern geschaffene Werk, sein Inhalt oder seine Form, den Impuls geben, um durch das Medium seiner Ekstase das Produkt der Ekstase eines von ihm Unterschiedenen darzubieten, liegt eine lange Skala der Übergänge. Der Eine wie der Andere sind im Grunde nichts weiter als musikalische Ausdrucksmittel, deren Gesetze, augenblickliche dionysische Wirkung und frühe Abstumpfung, für sie im verstärkten Maße Geltung haben. Demnach wirkt einerseits ein dionysisches Werk in der Wiedergabe durch einen Virtuosen wie eine Karikatur, andererseits kann ein schwächliches, verblaßtes Stück durch die Kraft des Darstellenden ein ungeahnt neues Gesicht erlangen, und damit Wirkung und Leben. — Worin die im reproduzierenden Künstler lebende Macht besteht, kann hier nicht erörtert werden. Es scheint aber zweifellos, daß in ihm eine sozusagen autochthone Dynamik wirkt, die nur eines kleinen, kleinsten Anlasses bedarf, um in eine oft rasende Bewegung vorzustürmen. Nimmt man dies als wahr an, so erweist sich die gebräuchliche Unterscheidung zwischen produktiven und reproduktiven Musikern als schief. Es gibt nur eine: das ekstatische Künstlertum. Maß und Unterschied der einzelnen Temperamente wird die jeweilige Kraft sein, sich von Apollinik zur Dionysik oder umgekehrt, umschalten zu können. — Produktion und Reproduktion sind einerseits äußerlich-zeitliche Zweiheit ursprünglicher Einheit. Die klarere Erscheinung des Schauspielers hilft die andere Seite aufhellen. Er ist als unmelodisches Instrument minderwertig, sofern man den Ursprung des Schauspiels in Dithyrambus, daher alles Sprechen als Verfallszeichen erkennen will; desgleichen als sogenannter repoduzierender Künstler, da er von fremder Phantasie Erfundenes in sinnliche Wahrnehmbarkeit umzusetzen hätte.— In Wahrheit erscheint mit ihm ein neuer produktiver Kunstzweig gewachsen, eine in der Zeit liegende, besondere, plastisch eKunst. Immer neu verzaubert ist er im Grunde der Einzige, der die alte Dionysik, die sich im augenblicklichen, einmaligen, nie wiederkehrenden Erlebnis erschöpft, zu unmittelbarem Ausdruck bringt. Eine dieser Kunst des Schauspielers analoge, eigengeborene Kraft muß auch im dionysischen Instrumentalisten angenommen werden. Er ist eben produktiv in zweierlei Hinsicht und repräsentiert so ein Künstlertum durchaus eigener Art. — Anders im Falle des Sängers. Ihn trennt eine Welt vom Schauspieler. Daß die Empfindung dafür verloren ging, ist der Hauptgrund der betrüblichen Tatsache des immer seltener Werdens großer Sänger-Individualitäten auf der deutschen Opernbühne. Dort setzt man jetzt den Stolz darein, als guter Schauspieler zu gelten; man deklamiert; klare Verständlichkeit des Wortes, naturalistische Deutlichkeit der Darstellung werden über alles gesetzt. Richard Wagner ist an dieser Entwicklung nicht ohne Schuld. Im „Kunstwerk der Zukunft“, in „Oper und Drama“, in dem sonst sehr beherzigenswerten Aufsatz über „Schauspieler und Sänger“ und an anderen Orten stellte er die beiden wesensfremden Erscheinungen auf dieselbe Stufe des Vergleiches und verwechselt andauernd den Sänger mit dem italienischen Kehlvirtuosen (die verderbliche Wirkung der italienischen Oper ist an sich unbestreitbar). Hauptsächlich infolge dieses lange nachwirkenden Einflusses ist die Verwirrung grenzenlos geworden. Man fühlt nunmehr, in eine Sackgasse geraten zu sein; und weiß keinen Ausweg. — — —

Der Sänger vereinigt in sich Bestandteile der übrigen drei Formen; er ist Instrumentalist, reproduzierender Künstler (dionysischer Instrumentalist), und in (eingeschränkter Bedeutung) Bühnendarsteller in einer Person. Sein eigentliches, besonderes Wesen aber liegt in der Materialisation, dem Gestalt-Werden des Metaphysischen der Musik und damit der Welt. Seine Gesten und

und Mimik ſind andere, von der Realität der Erſcheinung verſchiedene; ſeine Art, zwar im höchſten Sinne einzig wahr und natürlich, erſcheint den Augen des äußeren Lebens, der bildenden Kunſt, dem Schauſpieler unwirklich unwahr unnatürlich. Der Sänger beſitzt die Fähigkeit, dem Zwange der Töne gehorchen zu können. Man kann mitunter an dem Unbegabteſten, Schüchternſten, wie von einem Panzer von Diesſeitigkeit Umſchnürten, die Beobachtung machen, daß die hypnotiſche Macht der Muſik ihn inſtinktiv, unbewußt, doch mit ſomnabuler Sicherheit, ſelbſt in anſcheinend ſchwierigen Fällen, das Richtige treffen läßt. — Blitzartig erhellt ſich der geheime Sinn einer Melodie oder Harmonie. Je genialer die Muſik, deſto häufiger dies Phänomen. Der Sänger ein Bezwungener Beſeſſener Müſſender; das Medium, durch deſſen Darſtellung das große hinterweltliche Rätſel ſich die eigenartige Form ſeiner Sichtbarkeit zwingend ſelbſt ſchafft. Er erfüllt in gewiſſem Maße, was man heute als Expreſſionismus bezeichnet: ein Begriff, der vielleicht nur aus der Muſik (und dem eben angedeuteten Gedankenkreiſe) Erklärung und Verwirklichung finden kann. — Im übrigen wird es verhältnismäßig leicht ſein — denn bei vorhandener Anlage gibt es keine Hemmungen —, die nahezu jedem Körper innewohnende Modulationsfähigkeit gegenüber Klang und Rhythmus zu ſtärken, zu verfeinern und in perſönlichſten Stil zu erhöhen. Dies wäre die Aufgabe einer Stilbildungsſchule — worüber ich mir Vorſchläge vorbehalte. —

Es begreiſt ſich, daß der Sänger, wie wir ihn verſtehen, auf der heutigen Opernbühne, die ſich von der Schauſpielbühne höchſtens durch größeren Pomp unterſcheidet, keinen Platz hat. Die Opernbühne aber, wie ſie mir vorſchwebt, müßte mit ihren Beſtandteilen: Dekoration, Licht, Farbe etc. . . nur jene Art Sichtbarkeit der Muſik zur Anſchauung bringen, das heißt gleichſam fortſetzen, die der Sänger verkörpert. Er, am unmittelbarſten von ihrer Gewalt getroffen, beſitzt einzig und allein Befugnis, Mittelpunkt und Inſtanz der jeweiligen Materialiſierung darzuſtellen. Sache eines überlegenen Stilbildners iſt es, einem Enſemble von Sängern die darzuſtellende Muſik möglichſt klar und vor allem eindeutig zu vermitteln. Dieſe Vermittlung (beſſer: Doſierung) iſt die Aufgabe des Kapellmeiſters. In ihm als einer Sammellinſe vereinigen ſich die Strahlen der dionyſiſchen Muſik. Er wirft ſie auf die Bühne mit der Seele des Sängers als Brennpunkt. Es beſtimmt alſo die Art des Sängers die Art der Bühne, nicht umgekehrt. — Eine zweifelloſe Wahrheit — von der man nur wünſchen kann, daß ſie nicht nur vor einigen künſtleriſchen Menſchen, ſondern von einer großen Allgemeinheit erkannt und befolgt würden. Man kennt aus jedem Lexikon die malenden Fähigkeiten der Musik. Daß gegen ſie häufig verſtoßen wird, entſchuldigt nicht jene Neu-Wagnerei, die jeden Triller durch ein Trippeln, jede kurze Sechzehntel-Paſſage durch eine fahrige Bewegung, jede Aufeinanderfolge ſchwerer Noten durch lächerliche Hahnenſchritte, kurz jedes kleinſte Melisma dekorativ „ausdeuten" will. Dadurch entſteht nur groteske Puppenhaftigkeit. Was Wunder, daß ſie als geniale Inszenierungserleuchtung geprieſen wird und allerorten Nachahmung findet!

Ein weiterer Grundirrtum Wagners (und Nietzſches) war, daß ſein Muſikdrama die Brücke zur äſchyleiſchen Tragödie darſtelle. Hier genüge die Klarſtellung, daß auch in künſtleriſchen Dingen ſprungweiſe Entwicklungen nicht ſtattfinden und daß ein aus Oppoſition gegen die italieniſche Oper, aus genialer Ausnutzung der malenden Fähigkeiten der Muſik, aus noch genialerer abſolutmuſikaliſcher Erfindungskraft und noch vielen andern ſtupenden Einfällen geborenes Kunſtwerk doch niemals erreichen wird, was nur in natürlichem Wachstume aus dem Dithyrambus, dem dithyrambiſchen Chore entſtehen kann. Eine ſolche Entwicklung war in Deutſchland wohl möglich. Es gab eine proteſtantiſche Kirchenmuſik: hervorgegangen aus dem Gemeindegeſang. Es gab den rieſigen Bach. Der Italienismus trat ſtörend, zerſtörend dazwiſchen und das mörderiſche Ueberwuchern der reinen Inſtrumental-Muſik. So wurde unterbrochen, was, ſehr viel verſprechend, im Religiöſen und in der Gemeinde ſeine Wurzeln hatte. Es muß möglich ſein, den zerriſſenen Faden wieder aufzunehmen und nicht das Muſikdrama, ſondern den Chor zum bewußten Mittelpunkt der Feſtſpiele zu machen. Denn im Chore liegt das Weſen aller Dionyſik. — In jedem Menſchen lebt das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit. Keinem bleibt das niederdrückende Bewußtſein vergänglicher Eintage-Exiſtenz erſpart. Wer kennt nicht den Wunſch nach

Vergeſſen und Verſinken? Wer nicht die Sehnſucht, wenigſtens für Augenblicke frei von allem „Erdenreſt“ die Luſt völliger Unbeſchwertheit zu atmen und taumelndem Entzücken hingegeben, den Puls der zeit- und raumloſen Ewigkeit in eigenen Adern ſchlagen zu fühlen. Heute zumal, da der entſetzte Jammerruf der Einzelnen in einem millionenfachen Uniſono der allgemeinen Wehklage zum Himmel ſchreit. Des Künſtlers iſt das leichtere Los: er ſchöpft aus dem Wunderborne ſeiner Begabung die Kraft, ſich an den ureinen, beharrenden Angelpunkt des Seins zu ſchwingen. Der Nichtkünſtler, allein, ſchwach, auf ſich gewieſen. verfiele der Verzweiflung, gäbe es auch für ihn nicht ein Mittel der Verzauberung. Das eine, die Religion, gibt Krücken, das andere gewährt Flügel, die Dionyſik der Menge, Maſſe, des Schwarmzuges. Tritt das apolliniſche Element hinzu, ſo entſteht der Dithyrambus. Aus dem Bacchusſchrei wird Geſang. Keiner ſchweigt; alles ſingt aus voller Bruſt; es gibt keinen Zuhörer. — Dieſe Wirkung des Chorwerkes muß annähernd erreicht werden. Eine Aufführung, die nicht in jedem Zuhörenden die unwiderſtehliche Luſt weckt, ſich auszuſchalten und mitzuſingen, iſt ſchlecht und falſch. Alle Zweiheit von ſolchen, die Muſik „machen“ und anderen, die mit einem kritiſchen, einem ſchläfrigen Ohre zuhören, iſt namenlos lächerlich, gegen das innerſte Weſen der Muſik und — vor allem — eine ſchwere Gefahr. Sie zu bannen iſt jetzt der Augenblick gekommen; wir leben in einer Zeit unbegrenzter ſeeliſcher Umkehrmöglichkeiten. Die Heilung zu gewinnen, die durch gemeinſtes hohlſtes Konzertunweſen verloren gegangene dionyſiſche Einheit wiederherzuſtellen, muß mit allen Mitteln verſucht werden. Es könnte ſonſt zu ſpät ſein. Dazu taugt einzig die Menge des dithyrambiſchen Chores. Welcher geſunden Menſchenkehle iſt Geſang verſagt? Ungekannte, nie gedachte Maſſen müſſen ſingen, ſich in Rieſenräumen zu Rieſenchören vereinen. Hier ſind architektoniſche Aufgaben, hier die Kirchen der Zukunft. Wo Begeiſterung, Hingabe, Glauben, werden Schwierigkeiten ſich ſpielend löſen. Die Zeit des Baues laſſe man nicht ungenützt verſtreichen. Man verwende ſie zu Übergang und Erziehung. Maſſe erſcheint immer relativ zum Raume. Hauptſache bleibt, langſam daran zu gewöhnen, daß man nicht für Andere, ſondern für ſich muſiziere; demnach allmähliche Ausſchaltung alles deſſen, was der „Aufführung“ ähnelt, Ausſchaltung des Zuhörers. Die Zahl der Singenden wird die der Nichtſingenden immer mehr überſteigen, bis ſchließlich die Sänger die Schweigenden ganz zu ſich hinübergezogen haben — und Alles, Alle in brauſendem, vieltauſendſtimmigen Chore ſich in ahnungsvoll geſuchter dionyſiſcher Einheit erhöht finden.

Durch Dionyſik wird der Gipfel alles menſchlichen Erlebens, ſonſt nur dem Künſtler erreichbar, auch dem Nichtkünſtler zugänglich. Dies iſt ihr unermeßlicher Wert. Gelingt es, ſo [illegible] Allgemeinheit, ein ganzes Volk, auf die Höhen dieſer künſtleriſchen Erlebniſſe zu führen, dann hat die Dionyſik ihren Dienſt getan; ihr glückte die Verwandlung des Nichtkünſtlers zum Künſtler. — Kultur iſt aber das Leben eines Volkes aus künſtleriſcher Anſchauung, ein Leben, geſteuert aus der Warte der Ewigkeit. — So zeigt und erweiſt ſich der Zuſammenhang zwiſchen aller Dionyſik und Kultur. . .

Soweit der erſte Teil. Der zweite erörterte ſehr ausführlich die Organiſation der großen muſikaliſchen Feier. Als Weſentliches ſcheint erwähnenswert: die Hoftheater zu Wien, Berlin, Dresden, Stuttgart, München, das Theater zu Bayreuth (meine Idee war das „wandernde Bayreuth“), die bedeutenden Orcheſter und Chorvereine ſollten ein Jahr lang abwechſelnd in allen größeren Städten des deutſchen Reiches ein wohl überlegtes, wohl auf die einzelnen Kräfte verteiltes Programm in möglichſter Vollendung, nach einheitlichem Stilprinzip zur Vorführung gelangen laſſen — ſo, daß überall alles zu Gehör kommen mußte. Es gab eine Fülle von Vorſchlägen zur Erzielung, Erziehung künſtleriſcher Hörer und Darſteller, und zu annähernder Erreichung der dionyſiſchen Einheit. . . . Als Zeit war das Jahr 1919 oder 1920 gedacht. Georg von Hülſen intereſſierte ſich, ſah großmütig über die „Radikalismen“ des erſten Teils hinweg, (ich betone es ausdrücklich und dankbar) lebhaft für ihren zweiten Teil — und diskutierte mit mir in vielen Geſprächen ſehr eingehend über Möglichkeiten und Einzelheiten der Verwirklichung. — — Heute iſt dieſer zweite Teil apokryph. Über Chorgeſang und ſeine Stellung in der Zukunft wird, vielleicht, noch zu ſprechen ſein.

Die Selbſtherrlichkeit des Wortes*)

Von Alfred Döblin.

Im Anfang war das Wort.

Das Denken des Menſchen, ſein zweckmäßiges Handeln entwickelt ſich am Wort.

Es iſt gleichgültig und nebenſächlich, daß aus der Sprache und im Sprachmaterial ſich ſelbſt eine Kunſt, die Dichtung, entwickelt. Die Sprache iſt die Mutter aller menſchlichen höheren Leiſtungen. Sie iſt auch die Mutter der Künſte.

Unter anderem der Muſik.

❧

Die Wortbildung erfolgt überall zu beſtimmten Zwecken. Der praktiſche Nutzen, die praktiſche Notwendigkeit, der Zwang ſich zu verſtändigen bildet die Baſis für das Keimen der Worte und für ihr Wachstum zu viel veräſtelter Sprachen.

Die Tonverbindungen und Klangmiſchungen der Muſik ſind erfolgt zum Zwecke einer Kunſt. Es iſt eine ſchwankende, halb willkürliche Kunſt; eine ſpäte Kunſt. Während die Sprache langſam wächſt und von der Art eines Organismus iſt, der ein Alter hat und dem durch mechaniſche Eingriffe nicht beizukommen iſt, iſt die Muſik mehr von Art einer ſich entwickelnden Technik. Sie iſt eine aufblühende Induſtrie, die von ſtändig neuen Erfindungen gefördert wird.

❧

Die muſikaliſchen Tonverbindungen und Klanggemiſche ſind gemeſſen an den Objekten der Wirklichkeit und den Vorgängen, vieldeutig und unbeſtimmt.

An das Wort Tiſch Flaſche Haß iſt präzis eine Vorſtellung gebunden. In der wiſſenſchaftlichen Sprache läßt ſich annähernd eine individuelle Genauigkeit erreichen. Die Sprache kommt zu dieſer Genauigkeit im Verlauf ihres Wachstums: ihre älteſten Wurzeln bezeichnen einfache Tätigkeiten, die beinah ſo vieldeutig ſind wie muſikaliſche Tongemiſche. Später wird abgetrennt, man differenziert. Man kommt zum Gegenſtand, zur Eigenſchaft, zur Funktion, zum Abſtraktum. Die Worte entwickeln ſich zu brauchbaren Präziſionsapparaten.

❧

Das Wort iſt im Augenblick Zeichen.

Das Akuſtiſche am Wort wird wie eine Laſt abgeſchüttelt. Es iſt zufällig und willkürlich, auch wechſelnd am Wort. Momentan kommt es auf Denken, Kombinieren, Phantaſieren an. Seine gewaltige Kraft, ſeine Produktivkraft erhält das Wort im Augenblick, wo es ſich vom Schall, dem Tongeräuſch befreit. Sie iſt auch die Stunde, in der ſich das Wort von der Muſik königlich abtrennt.

Der Augenblick der Trennung kann nie vergeſſen werden. Die Wege gehen nie mehr zuſammen.

❧

*) Dieser Artikel Dr. Döblin's eröffnet eine Reihe von Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis von Wort und Ton auseinandersetzen und die Klärung von Konzeptionen, wie Arnold Schönberg's Lieder des „Pierrot lunaire" für Sprechstimme oder Bela Bartok's durch die Gesetze der Sprechmelodie bestimmten Lieder zum Ziel haben. (Anmerkung des Herausgebers.)

Produktiv sind nur die Zeichen der Worte, nicht das Verhältnis der Vokale, Konsonenten und ihre Gruppierungen zu einander.

In der Musik aber ist das Verhältnis und die Beziehung ihrer tönenden Elemente produktiv.

Das Wort und die Wortverbindungen sind nicht Gemische und Abwechselung von Geräuschtönen. Die besondere Abgrenzung des Worts wird zum Wort durch ihr Vermögen, Geistiges, Affektives und Ideelles an eine Geräuschkombination zu binden.

Auch die Musik ist nicht Musik durch Töne und Klänge. Auch Musik wird zu Musik durch ihr Vermögen Geistiges an Tonverbindungen und Klanggemische zu binden. Jedoch ist diese geistige Bindung die Beziehung der Tonverbindungen und Klanggemische aufeinander. Entscheidende Bedeutung also haben in der Musik die Tonverbindungen und Klanggemische. Sie können nie zum Wert des Freigeistigen heraufgesteigert, zum Unwert des Zeichens verdünnt werden. Die Sinnlichkeit bleibt herrschend im Bereich der Musik.

◈

Das Wort ist Brennpunkt von Ideen, Affekten und Bildern. Hier ist der Boden, auf dem die Wortkunst wächst, die im Grunde keine „Wort"kunst ist.

Die Kunst der Musik ist eine Kunst mit Klängen und an Klängen.

Die Kunst der Worte ist keine Kunst mit Worten und an Worten.

Sie ist eine Kunst der Ideen und Bilder in Zeichen. Die Zeichen haben mit den Ideen und Bildern keinen inneren Zusammenhang.

Die Musik ergeht sich in der Ausbreitung von Tonzusammenhängen und Klanggemischen. Das Wesentliche an der Musik ist der Bau, die Ausbreitung, Lagerung, Schichtung, Verteilung der Tonmassen; hierin erweist sie ihren Charakter als Kunst.

Wo der Bau und die Ausbreitung der Worte in der Dichtung gepflegt wird, sind sie nicht das Wesentliche, sind sie nicht die Kunst.

Der Dichter ist wesentlich Träger einer Phantasie, Hervorbringer, Entwickler und Ordner von Visionen.

Als weniger wesentlich kommt beim Dichter hinzu die Bemühung um die Worte. Da — in Parenthese — die Wortkunst eine Zeitkunst wie die Musik ist, ähneln die Regeln der Wortkunst den allgemeinsten der Musik: Rhythmisierung, Wiederholung, Zusammenfassung einer Gleichzahl von Bewegungen.

Der untergeordnete Charakter dieser Faktoren zeigt sich in ihrer mangelhaften Durchbildung, im Vorhandensein einer Prosadichtung neben einer gebundenen, in ihrer Vernachlässigung auch in der gebundenen Dichtung.

◈

Für die Entwicklung und Differenzierung der Musik und Musiken ist maßgebend neben der Gesamtkultur die Erfindung von Instrumenten. Dann werden für das Tonmaterial Regeln aufgestellt, die sich für eine gewisse Zeit als fruchtbar erweisen, später fallen gelassen werden. Immer wieder stürzt eine Welle über den Bau. Man fängt von vorne an. Nichts Geistiges davon wird aufbewahrt, geht in den Schatz der menschlichen Seele über. Sie ist eine Kunst der sinnlichen Ausbreitung, Schichtung und Verteilung der Tonmassen: dies bringt sie zum Blühen und macht sie hinfällig.

In dieser Hinfälligkeit ähnelt die Musik der Dichtkunst. Auch die Dichtwerke vergangener Epochen unterliegen dem Verschleiß, sind in den entscheidenden Punkten für spätere Menschen unfaßbar.

Während aber bei den Musikern die Hinfälligkeit aus den gemachten und ausprobierten Regeln, aus dem Hinzutritt neuer Instrumente und Erfindungen kommt, er-

gibt ſie ſich bei den Dichtwerken aus dem Wandel der geiſtigen Geſamtkultur. Die Mythen der Älteren bedeuten den Späteren, die andere Mythen haben, nichts; bei veränderten Lebensbedingungen verlieren dichteriſch produktive Gefühlsreihen ihren Wert. Wie lange, und der zum Irrſinn geſteigerte Schmerz des Bürgermädchens Gretchen iſt uns ebenſo fremd und muſeumsreif wie einem Indier die Klage Antigones um ihren Bruder, deſſen Leiche auf dem Felde liegen bleiben ſoll.

❖

Die Entwicklung der Wortkunſt und Tonkunſt erfolgt unabhängig von einander. Die primitiven Völker muſizieren nnd ſingen mit ſinnloſen Worten.

Die alten Sänger und die primitiven Sänger trugen Lieder, Muſik und Epiſches vor. Das iſt ſo zu verſtehen: ein paar beliebige von ſich aus gewachſene Tonreihen werden zu einer ſehr wechſelreichen gleichfalls von ſich aus gewachſenen Wortgefolge endlos wiederholt. Bisweilen erfolgt einfache Rezitation bei Trommelſchlag, und ſo wird jede Dichtung vorgetragen. Dieſe loſe Verbindung oder Nebeneinanderſetzung wird beim Anſtieg der Geſamtkultur raſch zerriſſen.

Das verſchiedene Material ſtellt bald beſondere Begabung in ſeinen Dienſt. Es kommt zur Ausbildung beſtimmt einſeitiger Arbeiter und Künſtler, Tonmenſchen und Wortmenſchen, Muſiker und Dichter.

❖

Die faſt zahlenartig dünnen Zeichen der Wortkunſt können geſprochen werden. Das Sprechen des Wortes iſt eine Kunſt für ſich.

Da die Stimme zugleich artikulieren und tönen kann, ſo wird das Lied, der Geſang, die Oper möglich. Das Lied, die Arie iſt eine Miſchkunſt. Gedicht und Muſik ſind an einander gekuppelt und für einander verpaßt. In der Regel liegt kein bloßes Nebeneinander zweier Kunſtprodukte vor, ſondern die Unterſtellung einer Kunſtleiſtung unter eine andere. Das Wort wird benutzt von der Muſik; es tritt zurück hinter die Muſik. Die Muſiker bevorzugen ſchwache und belangloſe Texte. Die Unterſtellung des Wortes unter die Muſik zeigt ſich auch darin, daß beim Wechſel des Textes ſich häufig dieſelbe Muſik wiederholt. Es liegt in dieſer Linie, daß manche Muſikſtücke völlig unbekümmert um den Text Koloraturen, Variationen Fugationen mit ihm exekutieren. Und dies iſt auch das Muſikaliſch-natürliche und Echte. Das Niedrigſte iſt die naturaliſtiſche Unterwerfung der Muſik unter das Wort; die Muſik wird unſelbſtſtändig, klingelt den Inhalt und das ganz anders wachſende Produkt der Wortkunſt nach, entwürdigt ſich, kaſtriert ſich zur Programmuſik. Außerordentlich viel Lieder und Geſänge ſind von dieſer entſtellten und verwerflichen Art. Es iſt albern zu muſizieren und auf die Kräfte der Muſik zu verzichten.

Wird das Lied und die Arie wirklich geſungen, ſo haben ſich drei Künſte an einander gekuppelt, die der Muſik, des Gedichts, der Stimme. In der Regel iſt aber eine Kunſt herrſchend, und zwar die der Stimme.

Das Lied iſt Muſik plus Wortkunſt; wie ſie äußerlich verpaßt ſind, können ſie in der Regel ohne Schaden wieder auseinandergenommen werden. Eine Muſik wird nicht zum Gedicht komponiert, ſondern bei Gelegenheit eines Gedichts.

Gedichte können komponiert werden, aber ſie müſſen nicht. Damit iſt das Urteil über die Kunſtgattung des Liedes geſprochen. Wenn ein Muſiker zu ſeiner Kompoſition den Text hinzuſchreibt, ſo hat er nur die Anregung zu dieſer Muſik ausdrücklich hinzugefügt. Der erhöhten Deutlichkeit Verſtändlichkeit verdanken mit Wortkunſt kombinierte

Musikstücke, Lieder, Gesänge ihre Popularität. Es ist die Programmusik einschließlich des Programms.

Vom Komponisten gesehen: wenn in einem Musikwerk die Stimme mit einem Produkt der Wortkunst auftaucht, so ist dies ein offener Ausbruch der sonst anonym im Künstler arbeitenden Produktivkräfte. Die Unmittelbarkeit kann zwar elementar sein, jedoch ist Unmittelbarkeit gefährlich für die Kunst; für die Kunst ist durch die erhöhte rationale Deutlichkeit nichts hinzugewonnen; der Erklärer hat im Werk nichts zu suchen.

❖

Musik und Wortkunst sind zwar getrennte Künste und ihre Entwicklung verläuft unabhängig voneinander. Aber erstens sind die Mischkünste beliebt, sie sind der menschlichen Natur angepaßte Kunstgattungen. Es wird ja nicht nur gesungen sondern sogar zum Gesang getanzt, es werden Tanzmasken getragen. Der Mensch ist es, der Kunst treibt, der ganze Mensch, ja die menschliche Gemeinschaft:

Ferner strömen die Impulse einer Kunst eben durch diesen Menschen auf andere Künste. Dies ist ein Punkt von großer Bedeutung. Eine Kunst wirkt auf die andere.

Der Tonfall der Worte, der gesprochenen Worte, nicht der Zeichen, hat für die Musik immer die stärkste Anregungskraft gehabt. Gewisse Tonverbindungen „sprechen“; die Musik wird, wenn sie nicht reine Mathematik werden will, auf diese Quelle nicht verzichten. Der Tonfall stellt die lebendigste Verbindung dar zwischen Musik und Wortkunst, ferner zwischen den beiden und dem Menschen.

Besonders stark ist umgekehrt die Einwirkung musikalischer Kräfte auf das Wort und die Wortkunst. Es ist nicht die Rede davon, daß manche Dichter eine Art Geräuschkunst erstreben; dies ist eine reizvolle Nebensächlichkeit. Aber die Dichtung greift seit Alters her zu einer Gliederung ihres „Materials“ durch Rhythmik, Strophenbildung. Die Dichtung erstrebt die Steigerung der Tonstärke beim Vortrag; es ist nicht eigentlich die Dichtung, die sich der Musik nähert, sondern der Vortragskünstler im Dichter. Die tiefsinnigen Chöre der Alten verlangten ihrer Arena entsprechend der Rhythmisierung, Strophenbildung, der Heranziehung musikalischer Prinzipien. Die Arena zwingt dazu; es ist begreiflich, daß die neuere Zeit, die diese Öffentlichkeit und Weite des Raums nicht hat, ungegliederte Prosa begünstigt, schon einfache Jamben absterben läßt.

Durch die Musik wird die Wortkunst, die sich leicht ideell verflüchtigt, auf den Boden der Materialkünste gezogen. Den sie jedoch kaum mit den Zehen berührt. Denn sie ist und bleibt beflügelt.

❖

Inzucht ist überall gefährlich und führt zu Entartung und Sterilität. Die Wortkunst nimmt musikalische Impulse auf. Sie bevorzugt sie, wenn sie ihrer geistigen Gewalt entsprechend große Suggestivwirkungen üben will.

Aber die Gestaltung und Formung der Wortkunst erfolgt nicht so. Das Wort ist Brennpunkt von Ideen Affekten und Bildern. Die Kunst der Worte ist eine Kunst der Ideen und Bilder in Zeichen. Die Musik dient als untergeordnete Hilfskunst.

Das Wort ist selbstherrlich.

❖



Arnold Schönbergs op. XIII

Von Gerhard Strecke.

Da die Hirten ihre Herde
Ließen und des Engels Worte
Trugen durch die nied're Pforte
Zu der Mutter mit dem Kind,
Fuhr das himmliche Gesind
Fort im Sternenraum zu singen,
Fuhr der Himmel fort zu klingen:
„Friede, Friede! auf der Erde!"

Seit die Engel so geraten,
O wie viele blut'ge Taten
Hat der Streit auf wildem Pferde,
Der geharnischte vollbracht!
In wie mancher heil'gen Nacht
Sang der Chor der Geister zagend,
Dringlich flehend, leis verklagend:
„Friede, Friede . . . auf der Erde!

Doch es ist ein ew'ger Glaube,
Daß der Schwache nicht zum Raube
Jeder frechen Mordgebärde
Werde fallen allezeit:
Etwas wie Gerechtigkeit
Webt und wirkt in Mord und Grauen
Und ein Reich will sich erbauen,
Das den Frieden sucht der Erde.

Mählich wird es sich gestalten,
Seines heil'gen Amtes walten,
Waffen schmieden ohne Fährde,
Flammenschwerter für das Recht,
Und ein königlich Geschlecht
Wird erblühn mit starken Söhnen,
Dessen helle Tuben dröhnen:
Friede, Friede auf der Erde!

C. F. Meyer.

Das sogenannte Italienertum in der Musik ließ die Überlieferung einer erstaunlich gediegenen Vokalität verflachen und endlich so gut wie abreißen. Abbate Guiseppe Baini in Rom aber hatte die verlöschende vestalische Flamme treulich behütet; frisch angefacht, begann sie bald wieder voller zu leuchten. Thibauts Weckruf „Über Reinheit der Tonkunst" erschien 1825, Karl Proske legte umfängliche Sammlungen stilvoller Gesangswerke alter kirchlicher Meister vor, und ein nach und nach wachsender Stab von Helfern popularisierte sie in Deutschland und sonst. Ähnlichen Zielen ging in Frankreich der Fürst von Mosskwa mit seiner 1843 gegründeten Soriété de musiqne vocale religieuse et classique nach. Kam die Bewegung zunächst hauptsächlich der gottesdienstlichen Musik zugute, so erstand doch, von der aufblühenden Musikwissenschaft nach Breite und Tiefe ungeahnt erweitert, allgemach ein neuer Sinn für die unvergleichliche Schönheit vokaler Kunst; angeregt gingen die Setzer, wenn auch zögernd und

vielfach ungewiß tastend, an die Arbeit, sodaß wir zur Stunde bereits auf eine stattliche Reihe guter a cappella-Erzeugnisse neueren Datums verweisen können.

Gleichwohl erscheint dabei die Gattung der vielstimmigen und mehrchörigen unbegleiteten Gesanges auffällig vernachlässigt; dies überrascht umso mehr, als der Zug ins ungemessen Große im übrigen für das kompositorische Schaffen der letzten Zeit bemerkenswert war und nicht minder für die Ausmessungen darstellender Wiedergabe. Schuld tragen die Chöre. Von ihnen, wenigstens aber von den Männerchören, gilt leider nur zu oft die Formel: je stärker die Sängerzahl, umso geringer der künstlerische Aktionsradius. Sollte sich die Verfassung der Dilettantenchöre nicht bessern — und sie färbt sichtlich auf den Durchschnitt der Komponisten ab —, so müßte unbedingt die Gründung von Chören ausgebildeter Gesangskünstler ins Auge gefaßt werden, wie sie Kretzschmar unter Hinweis auf Holland vor einem Menschenalter dringlich für Deutschland forderte. Sonst würden die Motetten von Bach und Brahms weiterhin dem kargen Dutzend von Orten vorbehalten sein, in denen sie von jeher Pflege fanden, sonst würden die groß angelegten Chorfresken von Cornelius, Strauß, Hausegger, Pfitzner und Reger unaufgeführt in den Magazinen liegen, sonst würde die Wiedergabe von Schönbergs op. 13 auf lange zu den Unmöglichkeiten gehören.

Modewege, die gemeinhin schneller zum Ziele führen sollen, schlägt Schönberg nicht ein; er will nicht unterhalten, erzählen; er ist im dekorativ Malerischen geradezu asketisch streng. Er will nur eines: Ideen mit leidenschaftlicher Inbrunst gestalten, tiefinnerliches Erlebnis bieten!

Was bis heute im Chorgesang nicht gewagt wurde, das lehnen wir deshalb doch nicht ab, zumal die geschichtliche Erkenntnis als Binsenwahrheit lehrt, daß Gesetze nicht der künstlerischen Betätigung voraufgehen, sondern vom fertigen Werk erst abstrahiert werden. „Regelwidrig" ist Schönberg hin und wieder. Einmal beträgt die Entfernung von Nachbarstimmen zwei Oktaven; gegen jede Gewohnheit und Erfahrung. Allein der gesteigerte innere Gestus, mit dem der Tondichter spricht, rechtfertigt das vollauf. Auch gewisse Instrumentalismen werden sich nicht wegleugnen lassen, zumal ein obstinater Baß, der nur nach seiner motivischen Abgrenzung phrasiert wird, objektiver Beleg dafür ist. Aber wimmelt es nicht bei Bach von Instrumentalismen? Und dann stellen sie den vokalen Charakter des 4-8 stimmigen Stückes — nur Chöre, bei denen die Reinheit der Intonation gefährdet ist, werden auf eine stützende Begleitung für kleines Orchester verwiesen — kaum in Frage. Im Gegenteil: daß ein Tondichter, dessen Schaffen sich auf so gänzlich anderm Boden bewegte, gleich beim ersten Wurf ein derartig bedeutendes a cappella-opus herausbringt, das spricht für ein eminent entwickeltes Stilbewußtsein und eine fabelhaft inspirierte Klangintuition. Von ein paar Einzelheiten, an sich nicht ungewöhnlich, nur eben schwierig zu singen, abgesehen, mutet der Komponist den Ausführenden nichts zu, was anderswo in der Altzeit oder Neuzeit nicht auch verlangt worden wäre. Bei allen fortschrittlichen Gesangswerken gehört es sowieso zu den Unerläßlichkeiten für die Wiedergabe, daß die Sänger nicht nur über ein nie versagendes Intervallbewußtsein verfügen, sondern ebenso die melodische Funktion ihrer Stimme erfaßt haben und mit einer sicheren Vorstellung des tragenden harmonischen Unter- oder Oberbaus arbeiten. Die Harmonik des Chores ist klar und durchsichtig im Sinne des Herkömmlichen, seine Melodik gesund, herb, bisweilen spröde, aber stets persönlich, charakteristisch und durchaus einprägsam. Nirgends Konvention, aber viel gute Tradition: in der geistigen Durchdringung, dann in der natürlich straffen Gliederung des Textes, ferner in seiner meisterlichen Zusammenfassung und Steigerung zu einer musikalisch-architektonischen Einheit, in der Erfindung der Motive und ihrer kontrapunktisch-polyphonen Verwertung.

Aus der Zahl der eingeführten Motive heben sich zwei heraus: der Friedensruf (a) und die Kampffanfare (c). Jener, analog dem Kehrreim von drei Strophen zum musikalisch variierten Refrain ausgebaut, geistreich aber bereits in die Exposition verflochten; mit einer schön geschwungenen Gegenstimme (b) geht er eine Kombination ein, die in kunstvollen Engführungen weiterhin eines der kontrapunktisch packendsten Gewebe des opus ergibt (d); mit unerschöpflich zuströmenden Einfällen der Verarbeitung beherrscht er schließlich den großartig gesteigerten, triumphalen Schluß. Das dabei zur Verwendung gelangende Kunstmittel rhythmischer Vergrößererung eines Motivs, benutzt Schönberg ebenso in der Entwicklung des Kampfgedankens, der bedacht — sinnvoll zur Kennzeichnung der beiden sich befehdenden Gruppen in nahverwandter Gestalt (c und c[1]) gebraucht wird.

Eingehender über die motivische Konstruktion im großen wie im kleinen zu berichten, würde zu weit führen, da fast jeder Takt von höchstem satztechnischem Kunstverstand zeugt. Nur einiger geistvoller Reprisen sei gedacht, die zur formalen Einheitlichkeit durch die thematische Anlage neue Elemente der Geschlossenheit hinzutun. Bei den Worten „Etwas wie Gerechtigkeit" greift die Musik auf die Stelle „Fuhr das himmliche Gesind" zurück, und die Anfangstakte der Exposition wiederholen sich in Dur bei den Textworten „Mählich wird es sich gestalten". Keine Spur von ödem Schematismus überdenkt man den Sinn der Worte, sondern freies Schalten und Walten mit dem ererbten Formenschatz. Das Ergebnis dieses starken Formwillens ist eine Motette im guten alten Sinne. Man denke darum nicht an jene strengeren Motetten, die etwa wie reizlose Schwestern von Schulfugen anmuten, desgleichen nicht an jene Verfallsgebilde, die sich der hergebrachten Polyphonie entschlagen, ohne durch homophon-melodische Äquivalente irgend zu entschädigen. Nein, hier ist der Weg der klassischen Motettentechnik über Bach und Brahms weiterverfolgt.
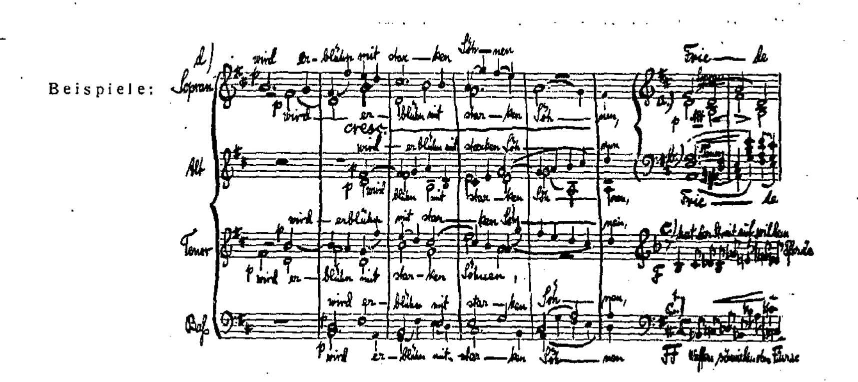
An Kunstfertigkeit bietet von Neueren höchstens Max Reger ähnlich Vollendetes; doch entspricht dem musikalischen Aufwand bei ihm mitunter nicht die intellektuelle Durchdringung. Sein „naives“ Ausdrucksmusizieren gibt sich vielfach mit dem schönen philosophischen Schein zufrieden, wo auf der anderen Seite seine bestechende Chorarbeit und kontrapunktische Routine zur Bewunderung zwingen. Bei Schönberg geistiges und musikalisches Raffinement ohne jede Gemachtheit und Aufdringlichkeit, wie selbstverständlich dargeboten, weil es eingeborene Kultur ist.

Schönbergs starkes koloristisches Vermögen tritt hier hinter die zeichnerich-lineare Bestrebung zurück. Umso stärker wirken seine gelegentlichen Anwendungen. Jenes Bücken „durch die niedre Pforte“ ist noch durch bloße Linie gegeben, aber man sehe zu, wie bei den Friedensrufen der Geisterscharen (2. Strophe) plötzlich alle Farbe blaß, welk, gespenstisch und schattenhaft wird, und wehmütige Klage tönt. Oder man beachte, wie zu den Worten „dessen helle Tuben dröhne..“ Chöre erzener Klänge den Raum erfüllen. Die Farbe ist aber überall bloßer Exponent der nimmer ruhenden thematischen Arbeit.

Schönbergs Weihnachtsmotette steckt voller genialer Züge und bereichert unsere neue a cappella-Literatur vielstimmigen Lapidarstils um ein wertvolles Stück. 1908 ist sie entstanden, 1912 wurde sie dem Druck übergeben.*) Ob sie schon eine Aufführung erlebt hat? Bei ihrer Kompliziertheit wäre das eine Tat, aber die Mühe würde durch künstlerische Befriedigung belohnt werden, und der ganzen a cappella-Bewegung zweifellos eine entscheidende Anregung gegeben, sich ihrer beseligenden Kraft recht bewußt zu werden, jener Fähigkeit, von der Goethe in den Bekenntnissen einer schönen Seele so unnachahmlich spricht: „Er ließ durch das indes verstärkte und im Stillen noch mehr geübte Chor uns vier- und achtstimmige Gesänge vortragen, die uns, ich darf wohl sagen, wirklich einen Vorschmack der Seligkeit gaben. Ich habe bisher nur den frommen Gesang gekannt, in welchem gute Seelen oft mit heiserer Kehle, wie die Waldvögelein, Gott zu loben glauben, weil sie sich selbst eine angenehme Empfindung machen; dann die eitle Musik der Konzerte, in denen man allenfalls zur Bewunderung eines Talents, selten aber auch nur zu einem vorübergehenden Vergnügen hingerissen wird. Nun vernahm ich eine Musik, aus dem tiefsten Sinne der trefflichsten menschlichen Naturen entsprungen, die durch bestimmte und geübte Organe in harmonischer Einheit wieder zum tiefsten, besten Sinne des Menschen sprach und ihn wirklich in diesem Augenblicke seine Gottähnlichkeit lebhaft empfinden ließ. Alles waren lateinische geistliche Gesänge, die sich wie Juwelen in dem goldenen Ringe einer gesitteten weltlichen Gesellschaft ausnahmen und mich, ohne Anforderung einer sogenannten Erbauung, auf das geistigste erhoben und glücklich machten.“

*) Verlag Tischer und Jagenberg, Köln am Rhein.

Beispiele:



Buchbesprechung

Walther Krug: Die neue Musik (Eugen Rentsch, Zürich 1919).

Das Buch von Walther Krug wirkt wie ein Vorstoß eines Vorpostens. Es wird versucht, Bresche zu schlagen in die dicke Mauer, welche heute den Begriff „Musik" so umgibt, daß kaum noch jemand recht erkennen kann, was das eigentlich ist: Musik? Haben wir heute noch Musik oder ist sie nur noch „Literatur mit Musikbegleitung oder Musikverkleidung?" Musik ist heute nouvellistisch oder geistreich oder literarisch oder sonst was — leider nicht musikalisch . . . . . dies der Grundzug.

Ein Reaktionär?

Mir scheint, es ist an der Zeit mit Bewußtsein reaktionär in Dingen der Kunst (nicht bloß der Musik) zu werden. Und der scheint mir noch lange kein „Reaktionär", der auf 120 Seiten das Wesen der neuen Musik skizzierend zu erfassen sucht und in mehr als dem dritten Teil seines bedeutenden Buches von Anton Bruckner spricht. Wenn man kurz vorher sich zu dem „Führer" des Geheimrat Kretzschmar verirrt hat und dort manches über Bruckner abgedruckt lesen muß, daß man meint ein schwachsinniger Halbidiot hat da mal Messen und Sinfonien hindösend komponiert, beherrscht von Todesangst und gefoltert von „Unbildung", so berührt es unsagbar schön, zu sehen, mit welcher Liebe und Ehrfurcht hier ein Fühlender und Verstehender dem Meister naht, dessen Musik ihm Musik schlechthin ist. Seit Bach war das nicht da, selbst Beethoven ist von literarisch-poetischen Dingen, von gedanklich nouvellistischen oft genug phantasie- und musikhindernd angekränkelt. „Beethoven wirkt heute durch das, was an ihm tadelnswert ist", — Bruckner wirkt nicht (noch nicht), weil die Ohren durch Erläuterungen, Programme, durch die Literatur in der Musik völlig unfähig geworden sind, Musik nur als Musik (ohne „Inhalt") aufzunehmen.

Von diesem Standpunkt kommt der Verfasser zu einer völligen Ablehnung, ja Negierung der neueren Musik, (deren Stammvater implicite aber Bruckner war). Strauß ist ihm im Vergleich zu Wagner „verwickelter, unklarer, ärmlicher, gewöhnlicher" als dieser und wird es im Laufe seiner Entwickelung immer mehr; Mahler im Vergleich zu Bruckner mehr ein, wenn auch ernster, Arrangeur, als ein aus dem vollen schöpfender Musiker; und Reger im Vergleich zu Bach (und selbst zu Brahms, der hier endlich einmal unzweideutig als trivial und erschwitzt abgelehnt wird), ein Vielschreiber, von dem nicht unwitzig behauptet wird, daß seine Existenz als Mensch wohl bezweifelt werden kann. Vielleicht als Aktiengesellschaft wäre er möglich. Reger, dessen große Begabung rückhaltslos anerkannt wird, ist ein Opfer der Moden, deren jede er mitmachte; seine Entwickelung zentrifugal, eine Flucht ins Nichts, in die musikalische Charakterlosigkeit.

Einzig Hans Pfitzner schaut und empfindet unmittelbar. Und es ist ja wohl kein Zweifel, daß Pfitzners Kammermusik zum Wertvollsten gehört, was heutige Musik zu bieten hat.

Bleibt Schönberg. Hier ist der Punkt des Buches, an dem ich nicht mehr folgen kann. Schönberg einen Verneiner der Entwickelung zu nennen, der keine Tradition anerkennt, ist unzutreffend. Ich hörte selbst vor Jahren einen Vortrag über Mahler von ihm, in dem er es bedauerte, daß die Jugend sich so von Wagner abwende. Er selbst stehe . . . . usw. In Krugs Polemik versinkt das wenige Richtige, was gegen Schönberg mit Grund eingewendet wird und eingewendet werden kann.

* * *

Bücher über Musik waren lange Jahre etwas schreckliches. Die Zeit heute, in deren Schoß größeres wächst als je seit Menschengedenken vorging, säubert auch hier. Der ästhetiale Augiasstall der Musik wird gereinigt werden, wenn es auch langsam und schwer geht, da eben — nach Heines Wort — die Ochsen vorläufig noch drinbleiben und immer neuen Mist anhäufen.

Dr. Oscar Guttmann.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 100%, oft schon 200% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Besch, Otto: E. T. A. Hoffmann, phantast. Ouv. [Uraufführung 9. VI. Weimar] noch ungedruckt

Erdmann, Eduard: op. 10 Symphonie (D) [Uraufführ. 9. Juni Weimar] noch ungedruckt

Grabner, Hermann: Vorspiel. [Urauff. 11. Juni Weimar) noch ungedr.

Graener, Paul: op. 22 Aus dem Reiche des Pan. Suite. Kistner, Lpz Preis nach Vereinbar.

Kiessig, Georg: Ein Totentanz [Urauff. 11. Juni Weimar] noch ungedr.

Pachernegg, Alois [Leoben]: op. 11 Golgatha, sinf. Szene [Urauff. 2. 4. 1916 Wien]; op. 15 Von Rittern und minniglichen Maiden. Burleske Ouv. [Urauff. 19. ?. 1918 Wien] noch ungedruckt

Suter, Hermann: op. 17 Symphonie (d) erscheint im Herbst bei Hug & Co, Lpz

Unger, Hermann: op. 23 Ländliche Szene [Uraufführ. 11. Juni Weimar] erscheint bei Tischer & Jagenberg, Köln

Weigl, Bruno [Brünn]: Abendstimmungsbilder. Drei Skizzen (Auf einer Burgruine, Herbstabend; Stimmen im Dunkel). Urauff. 9. Juni Weimar] noch ungedr.

Windsperger, Lothar: Lebenstanz. Konzert-Ouv. (G). Schott, Part. 20 M.

b) Kammermusik

Butting, Max: op. 16 Streichquartett Nr 2 (a). Wunderhorn-Verl., München P. 3 M.; St. 12 M.

Brahms, Joh.: op. 34 Quintett f. Pfte etc. F. Pfte zu 4 Hdn bearb. (Th. Kirchner). Edition Peters 3 M.

Händel, G. F.: Sonate (A) f. V.; f. Vla u. Pfte bearb. (Arth. Schreiber). Kistner 3 M.

Hindemith, Paul: op. 11 Nr 1 Sonate (Es) f. V. u. Pfte. Schott 4 M.

Kricka, Jaroslav: op. 9 Kleine Suite im alten Stile f. 2 V. u. Pfte. Simrock 3,50 M.

Lucerna, Eduard: op. 10 Streichquartett (C). Raabe & Plothow, Sort., Berlin St. 8 M.

Pachernegg, Alois [Leoben]: op. 16 Sonate f. Viol. u. Klav. noch ungedruckt

Rahlwes, Alfred: op. 4 Quintett (f) f. 2 V., Vla, Vc. u. Pfte. Schlesinger 12 M.

Reuß, Aug.: op. 35 Romantische Sonate f. V. u. Pfte. Ferd. Zierfuß, München 7,50 M

—: op. 37 Oktett (H) f. 2 Ob., 2 Klarin., 2 Hörn. u. 2 Fag. ders. Verl. Part. 2,50 M.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 26 Quartett (G) f. 2 V., Vla u Vc. Schott, Mainz P. 2 M.; St. 8 M.

—: op. 27 Sonate (a f. V. u. Pfte. Schott 6 M.

Strüver, Paul: op. 25 Streichquartett (Es) [Uraufführ. 10. 6. Weimar] noch ungedr.

Windsperger, Lothar: Quartett (g) f. 2 V., Vla u. Vc. Schott. P. 2 M.; St. 8 M.

c) Sonstige Instrumentalwerke

Bauermann, W.: Konzertstück in Form einer Gesangsszene f. Vc. m. Pfte. Andre, Offenbach 2 M.

Hirn, Carl: op. 24 Lilliput. 9 Kinderstücke f. Klav. Zimmermann, Lpz 2,50 M.; op. 25 Fünf mittelschwere Klavierstücke. desgl.

Kaun, Hugo: op. 110 Poetische Stimmungsbilder. Vor- u. Nachspiele f. Org. Zimmermann, Lpz 8 M.

—: op. 111 Mümmelmann. Waldgeschichten. Herm. Löns nacherzählt. 5 Klavierstücke. Ders. Verl. 5 M.

Korngold, Erich Wolfgang: op. 11 Aus der Musik zu „Viel Lärmen um Nichts". Drei Stücke f. Pfte. 4 M.

Krause, Paul: op. 28 Noveletten. Acht kurze charakterist. Tonstücke f. Org. Kahnt, Lpz 5 M.

Kricka, Jaroslav: op. 13 Lustige Stücke. F. Pfte. Simrock 6 M.

Kronke, Emil: op. 125 Spanische Rhapsodien. E. Hoffmann, Dresden 5 M.; 4hdg 6 M.; op. 154 Goldene Jugendzeit. Frohe Stunden am Klav. Ders. Verl 4,50 M.

Leeuwen, Ary van: Perlen alter Meister f. Flöte u. Pfte bearb. Nr 21—40. Zimmermann, Lpz je 1,50 M.

Linder, Gottfried: Drei Klavierstücke (Menuett, Serenade, Rondo giocoso). Sulze & Galler, Stuttg. 4 M.

—: Konzert-Walzer (Es) f. Pfte. Ders. Verl. 2,50 M.

Niemann, Walter: op. 72 Scherzo (c) im strengen Stil f. Pfte. Heinrichshofen 1,80 M.

Pachernegg, Alois [Leoben]: op. 8 Sinfon. Prolog. Konzertstück f. Klavier u. Orch. [Uraufführ 8. 4. 1913 Graz] noch ungedr.

Reger, Max: op. 87 Zwei Kompositionen f. V. m. Pfte. NA. (Issay Barmas). Otto Forberg, Lpz Nr 1 Albumblatt 1,50 M.; Nr 2 Romanze 2,50 M.

Schroeder, Carl: op. 93 Fünf Klavierstücke. Walter Schroeder, Berlin 8,40 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Blech, Leo: Die Strohwitwe. Operette. Klav.-A. Drei Masken-V. 12 M.

Mors, Richard: Die Minne-Königin. Heiteres Bühnenspiel. Ferd. Zierfuß, München. Klav.-A. 15 M.

b) Chorwerke

Jüngst, Hugo: op. 107 Mazeppa. Ein Cyklus f. Männerchor u. Tenor- u. Sopran-Solo m. Pfte od. Orch. m. verbind. Dichtung unter Benutzung polnischer Volks- u. Tanzlieder. Otto Forberg, Lpz Part. 6 M; Orch.-St. 8 M.; Orch. 2,40 M.; Klav.-A. 3,60 M.

Kaun, Hugo: Oster- u. Wandervogellied f. Männerch., Mezzo-Sopr. u. Orch. Zimmermann, Lpz Part. und Orch.-St. Preis nach Vereinb.; Klav.-A. 6 M.

Nicolai, Otto: Messe (D) f. Soli, gem. Chor u. Orch. Für den Konzert- u. liturg. Gebrauch bearb. (Markus Koch). Ferd. Zierfuß, München Orch.-St. 12 M.; Orgelst. 3 M.; Chorst. 4 M.; Klav.-A. 5 M.

Pachernegg, Alois [Leoben]: op. 20 Das Grab im Busento. Ballade f. Männerchor u. Orch. [Uraufführung 1. 12. 19 Leoben] noch ungedr.

Schmidt, Heinrich: Der gemischte Chor auf natürlicher Grundlage. Ein- u. mehrst. Übungen. Oldenbourg, München 5 M.

c) für 1 Singstimme m. Klavier

Berndt, Martin: Schnick und Schnack fürs kleine Pack. 15 Kinderlieder. Zimmermann, Lpz 2,50 M.

Dannehl, Franz: op. 73 Deutsche Kinderlieder (Neue Folge). Zierfuß, München 8 M.

Friedel, Richard: Zwölf Lieder. Banger, Würzburg 8 M.

Koch, Markus: op. 55 Fünf Lieder nach Gedichten von Eichendorff f. mittl. Singst. m. Pfte. Zierfuß, München 7 M.

Lasslo, Sandor: op. 7 Das ist das Glück! Zwölf Lieder nach Gedichten von Else Luz f. 1 hohe Singst. Simrock 8 M.

Mauersberger, Felix: 30 Lieder aus „Der kleine Rosengarten". Simrock 2,50 M.

Niewiadomski, St.: op. 44 Aus Nah und Fern. Volkslieder. G. Seyfarth, Lemberg 15 M.

Seidler-Winkler, Bruno: Lieder. Alte und neue Weisen. Kaun-Verl., Berlin Bd I 3 M.

Windt, Herbert: op. 2 Sechs Lieder f. mittl. Singst. Selbst-Verl. B.-Lankwitz, Steglitzerstr. 5 14,50 M.; op. 3 Vier Gesänge nach Gedichten von A. Mombert f. mittl. Singst. desgl. 4,50 M.

III. Melodram

Winternitz, Arnold: Der Fluch der Kröte. Melodram m. Pfte. Max Brockhaus 4,50 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Allgemeine deutsche Musikverein, Der, und die Zukunft unseres Musiklebens. Von Hans F. Schaub — in: Allgem. Musik-Ztg 23/23

— Ein neues Ziel des Allgemeinen Musikvereins. Von Oswald Kühn — ebendort

Altmann, Wilhelm — s. Berger

Anschlag. Das Geheimnis des schönen Anschlages beim Klavierspiel. Von Max Unger — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 11

Arguto, Rosebery d' — s. Gesangsunterricht

Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. Von Gustav Ernest. Bondi, Berlin 25 M.

— s. a. Mozart

Bennemann, Paul — s. Leipzig

Benvenuti, G. — s. Frescobaldi

Berlioz, Hector. Un vie romantique. Par A. Boschot. Plon, Paris 6,5 fr.

—. Son œuvre. Par G. de Massougues. C. Lévy, Paris 3 fr.

—. Von Hans Ferd. Redlich — in: Musikblätter des Anbruch 10

— s. a. Liszt

Berger, Wilhelm. W. B.-Katalog. Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Tonwerke und Bearbeitungen Wilhelm Bergers . . nebst system. Verzeichnis und Registern . . . nebst einer Würdigung Bergers. Von Wilh. Altmann. F. Hofmeister, Lpz 3 M. (ohne Zuschl.)

Boschot, A. — s. Berlioz

Brahms. Par P. Landormy. Alcan, Paris 3 fr 50 c. + 40%

Brod, Max — s. Mahler

Bruckner's Te deum. Führer von P. Griesbacher. Pustet 2,50 M.

Wagner. Rich. W.'s universale Bedeutung. Von Walter Lange. R. Wunderlich, Lpz 2,50 M.

—. Le cas W. La musique pendant la guerre. Par J. Marnold. Crés, Paris 3,5 fr.

Wenzl, Jos. Lor. — s. Stöhr

Wirtschaftliche Lage, die, der konzertierenden Künstler und der Musiklehrenden, Von Max Chop — in Musikblätter des Anbruch 10

Wunder der Tonkunst, Die. Von Wilh. Heinr. Wackenroder — in: Ztschr. f. Mus. 11

Zeitgenössische Musikpflege, Gedanken über die. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Musik- u. Theater-Zeitung 22/3

Zukunft unseres Musiklebens — s. Allgemeiner deutsche Musikverein, Der

Zukunftssorgen, musikalische von Georg Göhler — in: Musikztg 19

Zusammenhänge, Musikalische, und Beziehungen. Von H. F. Redlich — in: Musikblätter des Anbruch 10

Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Melos-Hefte:

Heft I

HERMANN SCHERCHEN . . Geleitwort
— An Busoni —
HEINZ TIESSEN . . . . Der neue Strom I.
HERMANN SCHERCHEN . . Arnold Schönberg
Prof. OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, I.
Prof. ADOLF WEISSMANN . Der Weg z. mod. Pianisten
BILDNISSE: Ferruccio Busoni — Eduard Erdmann
PAUL VON KLENAU . . . Dänische Musik
Dr. LEICHTENTRITT . . . Bücherbesprechung
HERMANN SCHERCHEN . . Zu Hans Pfitzners Ästhetik der musikalischen Impotenz
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGEN: Faksimile eines Reger-Briefes (Dieser Brief ist uns von dem derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald gütigst zur Veröffentlichung überlassen worden)
„Das Problem", Lied von Eduard Erdmann in Faksimile

Heft II

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, II.
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Die Quellen des Neuen in der Musik
EDUARD ERDMANN . . . . Moderne Klaviermusik
ALFRED DÖBLIN . . . . . Vom Musiker (Ein Dialog mit Kalypso)
Dr. HANS MERSMANN . . . Musikalische Kulturfragen
FRITZ FRID. WINDISCH . Musikphysiologie
SIEGMUND PISLING . . . Paul Bekkers „Neue Musik"
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGE: „Grablied", Lied von Heinz Tiessen in Faksimile (aus Shakespeares „Cymbelin": übersetzt v. Lud. Berger)

Heft III

OSCAR BIE . . . . Nikisch und das Dirigieren
HERMANN SCHERCHEN . . Nikisch und das Orchester
LORENZ HÖBER . . . . . D. Dirigierkunst Art. Nikisch's
JÜRGEN VON DER WENSE Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch
H. W. DRABER . . . . . . Die Nikisch-Programme und der musikalische Fortschritt
ARTHUR NIKISCH . . . . Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
PORTRAIT: ARTHUR NIKISCH (Aus der Luxusausgabe „Im Konzert" v. Oscar Bie mit Steinzeichnungen von Eugen Spiro, Verlag Julius Bard, Berlin)

Heft IV

HEINZ TIESSEN . . . . Der neue Strom, III.
FRITZ FRID. WINDISCH . Reger's Verhältnis z. Tonalität
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, II.
CÉSAR SAERCHINGER . Amerikanische Musik
Dr. ALFRED DÖBLIN . . Bemerkungen eines musikalischen Laien
INAYAT KHAN . . . . . Musikweisheit der Inder
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGE: Alfred Mombert: „Blüte des Chaos", Hans Jürgen von der Wense

Heft V

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, IV.
BELA BARTOK . . . . . . Das Problem d. neuen Musik
Dr. HANS MERSMANN . . . Die Empfangenden
RUDOLF CAHN-SPEYER . . Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGE: Richard Dehmel: „Zweier Seelen Lied", Manfred Gurlitt

Heft VI

Prof. Dr. ADOLF WEISSMANN Moderne Musikkritik
A. M. AWRAAMOFF . . . . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, I.
Dr. FRITZ STIEDRY . . . . Der Operndirektor Mahler
EDGAR BYK . . . . Mahlers Ekstase ein Vermächtnis
Prof. Dr. OSKAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, III. Das Oratorium
Dr. HUGO LEICHTENTRITT . D. Mahlerfest i. Amsterdam
FRITZ-FRID. WINDISCH . . Willem Mengelberg
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . Bedeut. Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGEN: Bildnis Gustav Mahler's aus dem Jahre 1893 (a. d. Privatbesitz d. Herrn Dr. Berliner, Berlin) Rodin's Mahlerbüste – Portr. Will. Mengelberg's Unveröffentl. Brief Gust. Mahler's in Faksimile (Dieser Brief ist uns von dem derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald gütigst zur Veröffentlichung überlassen worden)

Heft VII
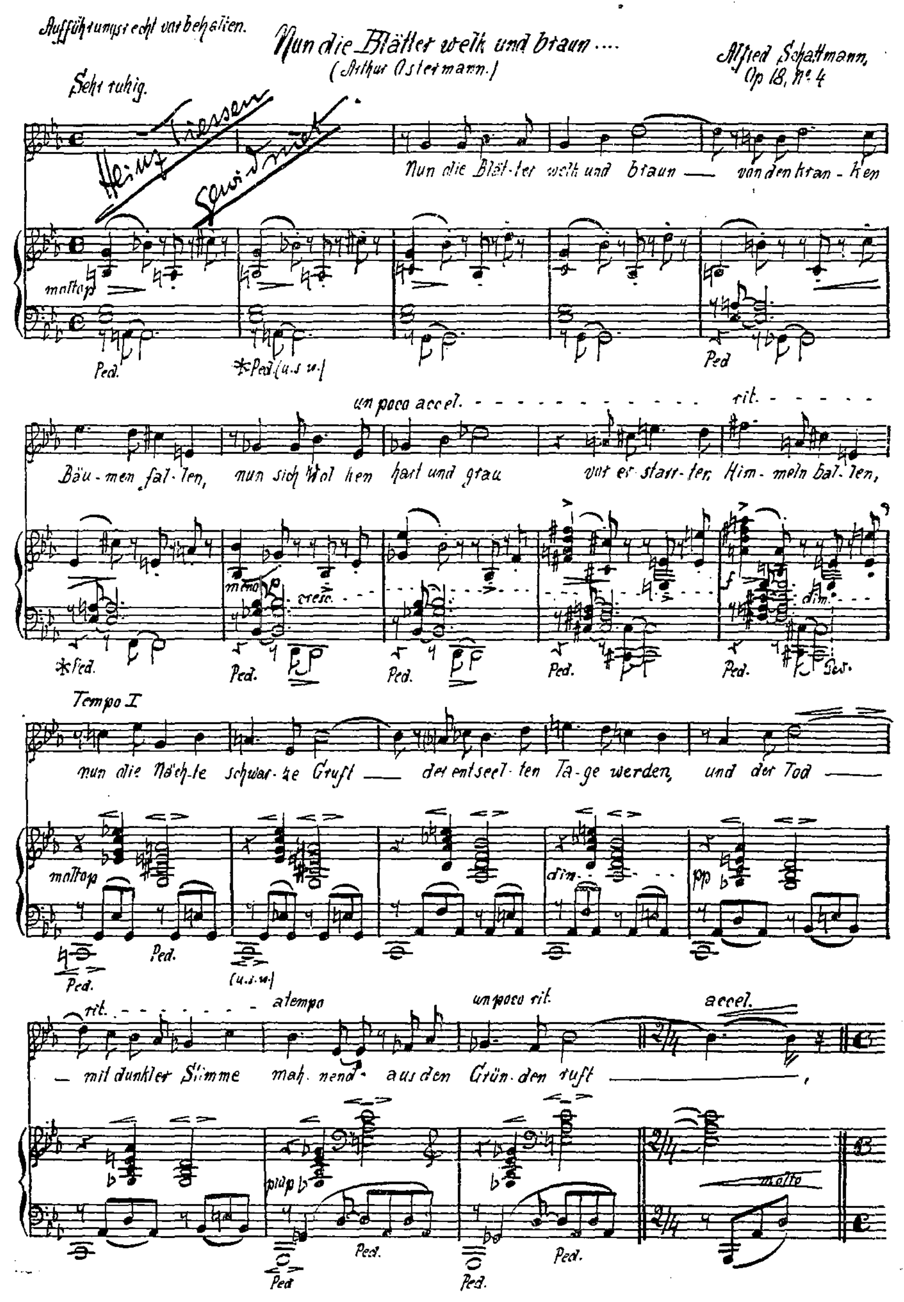
SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, II.
EGON WELLECZ . . . . Die letzt. Werke Claude Debussys
Dr. ALFRED GUTTMANN Das Tempo
HUGO MARCUS . . . . Da-capo, Lied, Gesumm
LORENZ HÖBER . . . . Die Notlage der Orchestermusiker
Prof. Dr. W. ALTMANN . Bedeutende Neuerscheinungen u. Manuskripte
BEILAGE: Heinrich Heine: „Hast Du die Lippen mir wund geküßt", Hermann Scherchen.

Heft VIII
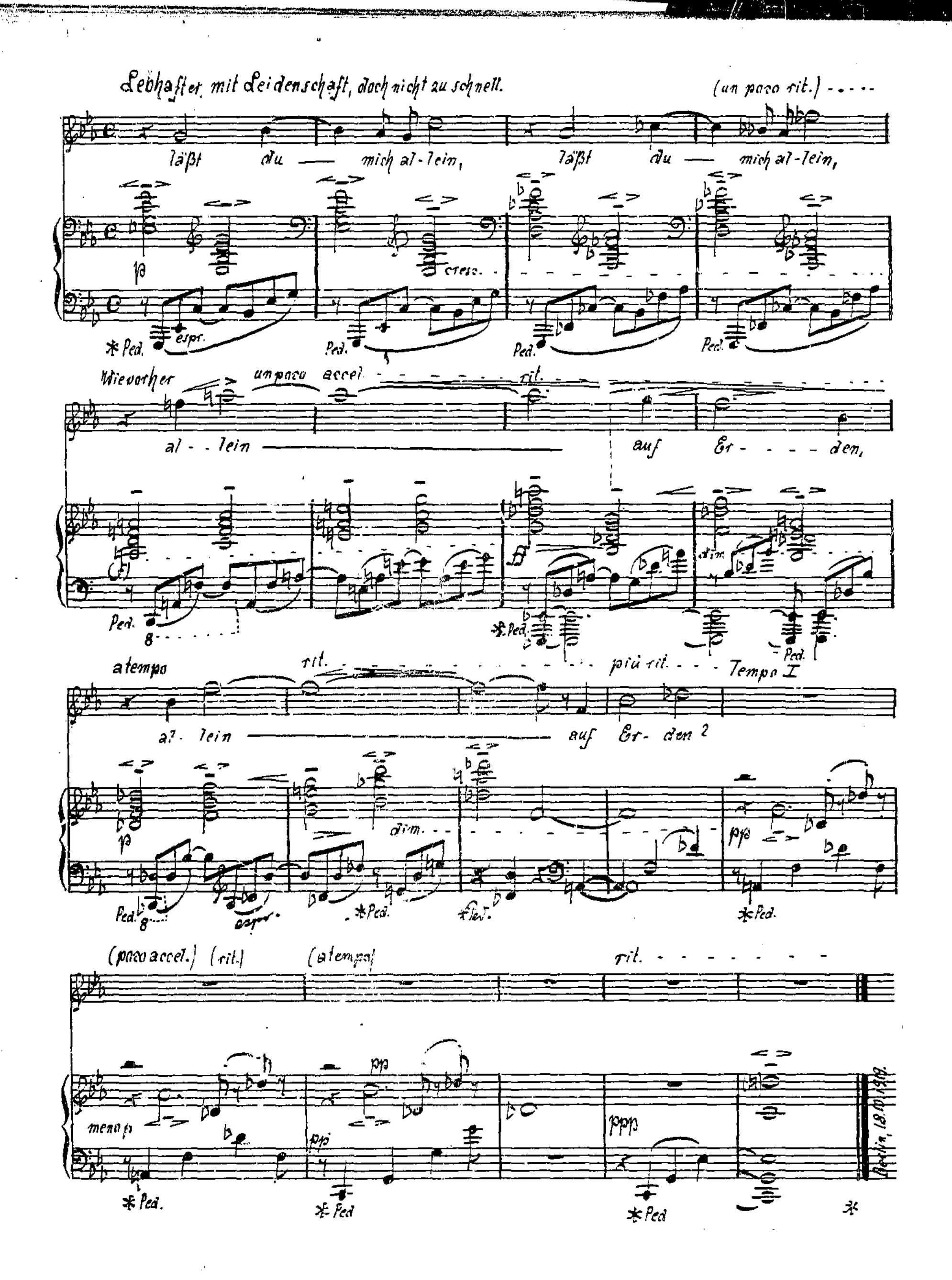
SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, III.
Dr. UDO RUKSER . . . . Die Situation der heutigen Musik
Prof. LUD. RIEMANN-Essen Zur Tonalität
HEINZ TIESSEN . . . . Die Zukunft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGE: Maskowski, Gedicht von Gippius

Heft IX

HERMANN SCHERCHEN . . . Das Tonalitätsprinzip u. die Alpen-Symphonie von R. Strauß, I.
ROBERT MÜLLER-HARTMANN Zum Stilproblem der neuen Musik
EDUARD ERDMANN . . . . . Von Schönberg und seinen Liedern
OSAR BIE . . . . Operette
Dr. OSKAR GUTTMANN . . . . Von der Musikkritik
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . . Bedeut. Neuerscheinung. u. Manuskripte
BEILAGE: A. T. Wegner „Deine Haare sind braun", Bruno Weigl



Notenbeilage zu „Melos" 10. Heft, Juli 1920.



Lebhafter, mit Leidenschaft, doch nicht zu schnell.
(un poco rit.)
läßt du — mich al-lein, läßt du — mich al-lein,
p
cresc.
espr.
Wie vorher
un poco accel.
rit.
al - - lein auf Er - - - - den,
dim.
a tempo
rit.
più rit.
Tempo I
al - lein auf Er - den?
p
dim.
pp
espr.
(poco accel.) (rit.) (a tempo)
rit.
meno p
pp
ppp
Berlin, 18.10.1919.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Straße 7. — Fernruf: Pfalzburg 8827.
Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71. Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, [illegible] Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.–. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 11 — Berlin, den 16. Juli 1920 — I. Jahrgang

INHALT

„Neue Klaſſizität"?

Am 20. Januar dieſes Jahres wandte ſich Ferruccio Buſoni an Paul Becker in einem Briefe, der aus Anlaß der Becker-Pfitzner'ſchen Polemik geſchrieben dann mit der Überſchrift „Neue Klaſſizität" in der Frankfurter Zeitung zur Veröffentlichung gelangte. Es ſcheint unbegreiflich, daß die muſikaliſche Welt von dieſem Schreiben kaum Kenntnis genommen hat, trotzdem einer der führenden Künſtler hier ein innerſtes Bekenntnis ablegt. Nicht mit einem Für — oder — Wider entgegnet Buſoni Becker-Pfitzner, ſondern formt in Worte, was ſeine letzten Werke andeuteten: eine innere Wandlung zu zuſammenfaſſend-ordnendem Künſtlertum, vom Experiment fort zur ſeeliſchen Ruhe und Leichtigkeit. Hören wir ſeine Worte:

„Zu jeder Zeit gab es — muß es gegeben haben — Künſtler, die an die letzte Tradition ſich klammerten, und ſolche, die ſich von ihr zu befreien ſuchten. Dieſer Dämmerungszuſtand ſcheint mir der ſtabile zu ſein: Morgenröte und volle Tagesbeleuchtungen ſind perſpektiviſche Betrachtungen zuſammenfaſſender und gern zu Ergebniſſen gelangender Hiſtoriker. — Auch die Erſcheinung von einzelnen in der Karikatur mündenden Experimenten iſt eine ſtändige Begleitung der Evolutionen: bizarre Nachäffung hervorſpringender Geſten jener, die etwas gelten; Trotz oder Rebellion, Satire oder Narrheit. In den letzten 15 Jahren iſt derartiges wieder dichter aufgetreten; es fällt um ſo ſtärker auf nach dem Stillſtand der 80er Jahre, der in der Kunſtgeſchichte recht vereinzelt da ſteht (und leider gerade mit meiner eigenen Jugend zuſammenfiel). Aber das Allgemeinwerden der Übertreibung — womit heute bereits der Anfänger debutiert — weiſt auf die Beendigung eines ſolchen Abſchnittes; und der nächſte Schritt, den der Widerſpruch fördernd herbeiführen muß, iſt der, der zur neuen Klaſſizität lenkt.

Unter einer „jungen Klaſſizität" verſtehe ich die Meiſterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenſchaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineinbringung in feſte und ſchöne Formen.

Dieſe Kunſt wird alt und neu zugleich ſein — zuerſt. Dahin ſteuern wir — glücklicherweiſe — bewußt und unbewußt, willig oder mitgeriſſen.

Zur „jungen Klaſſizität" rechne ich noch den definitiven Abſchied vom Thematiſchen und das Wieder-Ergreifen der Melodie — nicht im Sinne eines gefälligen Motives — als Beherrſcherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchſt entwickelten (nicht komplizierteſten) Polyphonie.

Ein nicht minder Wichtiges iſt die Abſtreifung des „Sinnlichen" und die Entſagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität — das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke — ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Waſſerprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das „befreiende Lachen" Zarathuſtras, ſondern das Lächeln des Weiſen, der Gottheit — Und abſolute Muſik. Nicht Tiefſinn und Geſinnung und Metaphyſik; ſondern: — Muſik durchaus, deſtilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen Bezirken entlehnt ſind. Menſchliches Empfinden — aber nicht menſch-

lische Angelegenheiten — und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt.

Maße des Künstlerischen beziehen sich nicht nur auf die Proportionen, auf die Grenzen der Schönheit, die Wahrung des Geschmackes — sie bedeuten vor allem: einer Kunst nicht die Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen. (Beispielsweise in der Musik: die Beschreibung.)"

Ferner:

„Ich glaube ferner, daß es wohl Unterschiede in den heutigen Kompositionsversuchen gibt — namentlich Unterschiede der Begabung! —, nicht aber Klüfte, die sie trennen: ich glaube, daß sie mitsamt einander ähnlicher sind, als wir vermuten, oder uns einreden. (Anders steht es mit dem Unterschied der Gesinnung — — —)."

Es gibt sicherlich nicht viel Dokumente, die so scharf wie dieser Brief den inneren Weg eines Menschen widerspiegeln. Was Busoni als notwendiges Ziel unserer Kunst hinstellt, ist an der Wandlung seiner Persönlichkeit längst sichtbar geworden. Ein sich-selbst-Deuten, sich in-Worte-einfangen im besten Sinne ist dieser Brief, nicht aber eine Erkenntnis und Klärung. Es gibt in den heutigen Kompositionsversuchen Klüfte, die von einander trennen. Es gibt diesen ungeheuren Versuch zu einer Neuordnung des Tonmaterials, den Schönbergs und Bela Bartoks Schaffen darstellt. Selbst wenn wir so ganz die heutige Welt vergessen, unsere Umgebung, wie Busoni, bleibt dieser Unterschied im Schaffen. Wohl entscheidet letzten Endes nur Echtheit und wahre Kraft, gleich, wie sie sich äußern mögen; wir gleichzeitig lebende Künstler reden heut aber verschiedene Sprachen. Dies mag ein Unglück sein und Verwirrung für die Kunst zur Folge haben, wird aber nicht durch Busonis künstlerische Darstellung und Auslegung seines Entwicklungsganges zur Lösung gebracht. Hier ist der Weg eines Menschen, das gegenseitige Abtönen seiner Kräfte, ihre Stabilisierung — dort bricht alte Ordnung nieder, bauen schöpferische Kräfte an einer neuen. Gemeinsam ist aber dem allen: es ist Geschehen, das aus einer sterbenden Welt herkommt, das mit heißer Glut in Zukunft tastet, aber nicht mehr Wirklichkeit erreicht. Die Welt um uns ist neu geworden: wiederum einmal hat der Mensch sich auf sich besonnen, bestimmt er die Maße aller Dinge; nicht künstlerische Kräfte werden zunächst führen, Energien, von dieser Zukunft erstmalig in ihm entbunden bilden neue Formen der künstlerischen Kräfte. Nicht neue Klassizität, nicht Schönberg und Bela Bartok — überhaupt nicht diese verfeinerte, an zu vieler Gehirnintensität krankende Kunst; ein neues, einfach- monumentales Schaffen, aus tiefstem Gemeinschaftsgefühl erwachsen, im Volksgesang verankert, wird die Zukunft der Musik sein. Diese Entwicklung geht an uns vorbei — wir alle sind noch mit den Wurzelfasern der sterbenden Welt verbunden. Heut aber tritt neues Fordern an uns heran, erfährt Kunst ihre Wiedergeburt. Deshalb stirbt sie als höchste Blüte einer versinkenden Vergangenheit, wird aber in ihrer neuen Gestalt dyonisisch machtvoller Einfachheit ein zweites Mal die mythoshaft umspannende Kraft tiefsten Allgemeinempfindens gewinnen.

Hermann Scherchen.

Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß*)

Von Hermann Scherchen.

II.

Alle thematiſchen Bildungen der Alpenſymphonie zeigen die abſolute Herrſchaft des Tonalen und ganze Partien des Werkes beruhen auf den einfachſten Kadenzierungen; trotzdem ſtellt ſich keine Ermüdung ein, wirkt dieſe Einfachheit nur als Selbſtbeſchränkung. Die Gliederung des Werkes iſt klar und eigen, und die Unterteile zeigen eine Menge reizvoller Unregelmäßigkeiten: Perioden-Verkürzungen und -Zuſammenziehungen, ſowie Dehnungen, die alle beſtätigen, welche Fülle von künſtleriſchen Möglichkeiten das Tonale in ſich birgt.

Melodik. Was hier eingewendet werden muß, iſt, daß bis auf wenige Stellen dem Strauß-Kenner Haupt- wie Neben-Linien des Werkes vertraut ſind. Hier rächt ſich die Beſchränkung im Tonalen; denn bei ſeinem notwendigen Projizieren der Zuſammenklänge in die Horizontale ergeben ſich eben kaum neue Möglikeiten.

Eine der innigſten Melodien, die Strauß je geſchrieben hat, iſt das Oboe-Thema (Seite 81, „Auf dem Gipfel"; Beiſpiel 1).

Wie die Dehnung im dritten Takt den Motiv-Abſchluß zur Löſung macht, aus der heraus ſich die Melodie immer innerlich trunkener emporrankt, bis endlich das leuchtende a der Oktave erklommen iſt — das gewinnt noch an Reiz in der Wiederholung. Durch Feſtlegen auf rhytmiſchen Schwerpunkten wird alles was beim erſten Male zitternd innig war, voll tiefſter Wärme, daß dieſe feine Melodie eine Emotionsmöglichkeit in ſich vorbereitet, zu der dann das überſtrömende Hinjubeln (Beiſpiel 2) nur adäquate Auslöſung wird.

Übertragen wir die erſten drei Melodieſchritte dieſes Themas in die Oktave, (Beiſpiel 2a), ſo ergibt ſich eine Armut, die faſt unverſtändlich macht, woher in der Strauß'ſchen Formulierung ihre ungeheure emotionale Kraft kommt. Das erſte Erweitern des Melodieſchritts zum Noneninterval, und dann das jauchzende Stürmen des [Noten] fixieren den ganzen Umfang, den das Thema weiterhin durchſchreitet, ſo daß alles weitere nur Ausſtrömen und ſeelenvolles Hingeben iſt (nur mehr Sekundenſchritte, die erſt in dreimaligem Anlauf gewinnen, was das [Note] ſich gewiſſermaßen „herabgezwungen" hat).

Harmonik. Das Werk beginnt mit dem abwärts ſinkenden Motiv A, das von der erreichten Quarte aus ſieben Male weiter fällt und erſt auf dem Contra B zur Ruhe kommt. Die dabei durchlaufenen Töne des melodiſch. Moll bleiben alle liegen, bis auf den Übergang von der großen zur kleinen Oktave, wo E und das kleine des ausfallen, ſo daß b-moll ſich unterhalb des As bis Ges erſtreckt und erſt oberhalb des es wieder

*) Wir können hier nur Einzelnes hervorheben und geben dabei jedes Mal die Seitenzahlen der kleinen Partiturausgabe an.

aufgenommen wird. Durch diese Scheidung und den inmitten liegenden großen Dreiklang auf As tritt kein klares b-moll hervor und schwirrt die Subdominante mit ihrem Akkord störend dazwischen. (Beispiel 3).

(An dieser Stelle sei gestattet, einige allgemeine Worte über Strauß' Harmonie-Erweiterungen zu sagen: Da es sich für ihn nicht um Durchbrechen der Tonalität handelt, bleiben auch seine neuen Klangzusammenfassungen in deren Rahmen. Oft findet er sie als Ausdruck für Timbre-Empfindungen, meist aber als Mehrdeutigkeit des Harmonischen. In letzterem Falle erweitert er die Klangverbindungen so, daß er z. B. in Quint-Verwandtschaft stehende Akkorde gleichzeitig erklingen läßt; dadurch führt jeder der beiden Akkorde sein kadenzierendes Verhältnis mit sich und es entsteht eine innere Spannung, die etwa an Stelle der früheren Dissonanzen zu setzen wäre).

In unserem Falle erklingen gleichzeitig b-moll, es-moll und der Akkord auf der siebenten Stufe von natürlich b-moll, so daß das Thema B von unserem Zusammenklang getragen wird und erst der scharfe d-moll Akkord mit dem anschließenden Rückgang dissonierend hervortritt. Die ganze Einleitung (Lento) ist auf dieser Mischung von b- und es-moll (respektive Ges-dur) aufgebaut.

Seite 55 („Auf blumige Wiesen") haben wie ein Beispiel der Einführung harmoniefremder Akkorde auf Grund von Timbre-Empfindungen: über dem pp. (Violoncelli) in rein H-dur aufsteigenden Thema I (bei dem die rhythmische Verschiebung um einen halben Takt zu beachten ist!) sinken Septimenakkorde chromatisch abwärts (gedämpfte Violinen), silbernen Flimmer und Duft ergießend. (Beispiel 4).

In der Seite 65 beginnenden Durchführung („Durch Dickicht und auf Irrwegen") kommt vorübergehend das Kontrapunktische in jener dominierenden Weise zur Geltung, auf die wir bei der Besprechung Schönberg's hingewiesen haben.

„Gefahrvolle Augenblicke" (Seite 79) bringen folgendes: die zweiten Violinen halten hartnäckig gis und a nebeneinander; durch die dazu erklingenden Motive wird das eine Mal gis als fremder Ton ausgedeutet (dazwischen in den Hörnern rein D-dur), das andere Mal a, indem gis hier als as verstanden wird. In diesem Falle haben Klangfarbenvorstellung sowohl als auch Programmatisches bei der Konzeption eingewirkt. (Beispiel 5).

Der wehmütig sinnende Zauber der „Elegie" (II), Seite 105, beruht auf fortwährender Mischung von fis-moll und F-dur, indem Akkorde beider Tonarten beständig wechselnd ausgedeutet werden.
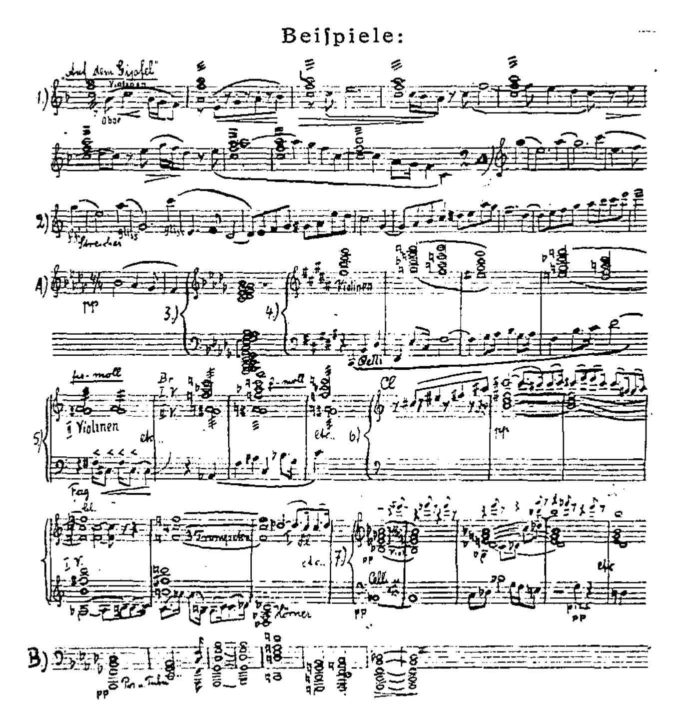
Äußerst interessant ist „Stille vor dem Sturm" (Seite 107), wo der Eintritt des h-moll Akkords dem cis der Klarinette zunächst freien Vorhaltscharakter zu verleihen scheint, während sich aus dem cis über dem gehaltenen h-moll der Elegie-Anfang in rein fis-moll weiter entwickelt; fis-moll ist hier nur in der melodischen Linie gegeben und zu dem weiter tönenden h-moll klingt unerwartet plötzlich f-moll dazu (anstatt des früheren F-dur — siehe Seite 107 — indem hier weiter abliegende Melodieelemente direkt verbunden werden). Jetzt ergibt sich anschließend eine Kette von dissonierenden Zusammenklängen, indem der inneren Logik der Melodie gemäß Akkorde eintreten, ohne daß die vorausgehenden Zusammenklänge aufgehoben worden wären. (Eine Partiturstelle, die genaueste Beachtung verdient und uns scharf auf neue Erweiterungen des Harmonischen hinweist). (Beispiel 6). Ferner die Melodieführung im Baß, die fast gewaltsam („mit zusammengebissenen Zähnen") nach d-moll kadenzieren will, während die ersten Violinen unbewegt das zitternde b festhalten. (Beispiel 7).

Die Gewitterpartie (Beginn Seite 114) ist besonders an Zusammenklangmischungen reich, die doppelte Deutung zulassen, ähnlich dem anfänglich gezeigten Beispiel (Einleitung der Symphonie, „Lento") doch finden sich hier kaum Fälle, die neues zu dem oben besprochenen hinzutragen.

* * *

Die wenigen Hinweise zeigen zur Genüge, wie Strauß — trotz bewußtester Beschränkung im Tonalen — eine Menge unerschöpfter Möglichkeiten dem Materiale abzwingt und damit beweist, daß trotz des Hinausdrängens über die Schranken der Tonalität hinaus noch volles, nur vielleicht schon überreifes Leben in dem bisher einzigen musikalischen Kunstprinzip, der Tonalität, pulsiert.

Beispiele:



Die taktloſen, freien Rythmen in der alten und neuen Muſik

Von Dr. Hugo Leichtentritt.

Ständig ſind die regſamen Geiſter unter den Künſtlern auf der Wacht, um durch neue, oder wenigſtens vermeintlich neue techniſche Verfahren die Wirkung ihrer Schöpfungen zu verfeinern oder zu verſtärken. Dabei wird nicht ſelten dem Kundigen offenbar, daß öfter als weniger unterrichtete Beurteiler glauben mögen, ein ganz „modernes“ Verfahren anknüpft an frühere, längſt verſchollene Praxis. Als ein kleiner Beitrag zu dieſer Erkenntnis möge heute ein rhythmiſches Problem in Kürze erörtert werden, das gerade in unſeren Tagen beginnt, in der Muſik unſerer fortſchrittlichſten Techniker eine bedeutſame Rolle zu ſpielen, nämlich die taktloſen, freien Rhythmen. Mit Taktwechſel, Synkopen, Vorhalten, Bindungen, Akzenthäufungen und -verſchiebungen bemüht man ſich um ſeltſame, außergewöhnliche rhythmiſche Wirkungen, die zumeiſt in einem verwickelten und krauſen Notenbild aufgezeichnet werden müſſen, weil unſer Syſtem der taktmäßigen Notierung für ſie keinen Raum gewährt. Hier und da iſt ſogar gewagt worden, den Taktſtrich ſo gut wie ganz verſchwinden zu laſſen, wie dies z. B. Buſoni in ſeiner zweiten Sonatine ganze Seiten hindurch tut. Auch bei dieſen Beſtrebungen dürfte Klarheit in den Abſichten, Syſtem, theoretiſche Begründung der neuen Technik förderlich ſein. Ein Studium derjenigen alten Kunſt, in der dieſe Technik der freien Rhythmen ſchon mit einer bewundernswerten Virtuoſität geübt worden iſt, dürfte auch für unſere fortſchrittlichſten Zeitgenoſſen kein nutzloſer Zeitvertreib ſein.

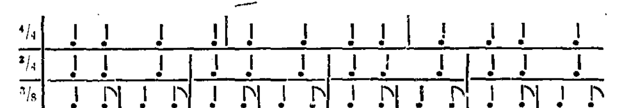
Der geſamten älteren Muſik (mit Ausnahme der nicht mit Noten geſchriebenen Orgel- und Lautentabulaturen) iſt der Taktſtrich unbekannt. Er bürgerte ſich erſt nach 1600 ein, als man anfing, die gedruckten Stimmhefte durch die früher nicht verwandte Partitur zu ergänzen. Der Taktſtrich dient einmal als ein äußerliches Orientierungsmittel, eine Hilfe für das Auge beim zuſammenfaſſenden Leſen der Partiturzeilen. Seine zweite, noch wichtigere Bedeutung iſt aber die Markierung des Taktmäßigen im neueren Sinne. Mehr und mehr wendet ſich unter ſeiner Beihilfe die ganze Muſik nach 1600 von den freien Rhythmen ab, den gebundenen, regelmäßigen Rhythmen zu. Sie ſtammen eigentlich von Marſch und Tanz her. So wird die geſamte Muſik ſchließlich von Marſch- und Tanzmäßigem bis zum äußerſten Maße durchſetzt. Über dieſer den letzten Generationen anerzogenen Gleichmäßigkeit, Symmetrie der Rhythmen haben unſere Muſiker ſchließlich die Reize und Feinheiten der taktloſen freien Rhythmen vollſtändig verlernt.

Der Geiſt der neuen Tonkunſt verlangt jedoch gebieteriſch eine, wenn ſchon nicht andauernde, ſo doch zu mindeſt zeitweilige, mit Beherrſchung und bewußtem Können ausgeübte Befreiung von der Tyrannei des Taktſtriches. Lernen wir die den freien Rhythmen eigentümlichen Schönheiten von der Muſik des Mittelalters, der alten Niederländer, der Orientalen.

Der Fall liegt verhältnismäßig einfach bei der einſtimmigen Muſik, zumal bei der Vokalmuſik mit unterlegtem Text. Der gregorianiſche Choral in der katholiſchen Kirchenmuſik bietet die Fülle der Belege für die ſtarken Wirkungen, die ſich aus einer auf Kraft und Feinheit der Deklamation geſtellten Melodik herleiten, einer Melodik, die ſich dem Zwange des regelrecht durchgeführten Taktes grundſätzlich nicht fügt.

Verwickelter wird das rhythmiſche Problem im polyphonen Satz, wo mehrere ſelbſtändige Stimmen zugleich erklingen, ohne daß ſie durch einen allen gemeinſamen Takt rhythmiſch uniform ſind. Dabei gibt es im Einzelnen wieder vielfache Abwandlungen. Es können z. B. verſchiedene

Takte in den verſchiedenen Stimmen gleichzeitig erklingen, etwa 4/4 in der erſten, 3/4 in der zweiten, 3/8 in der dritten Stimme.



Dieſe Kombination ergäbe nach je zwölf Vierteln einen gemeinſamen Taktanfang aller drei Stimmen. Es handelte ſich dann um einen großen 12/4 Takt. Alſo 3 Takte 4/4 = 4 Takte 3/4 = 8 Takte 3/8. Solch eine Taktkombination kann man natürlich im Chor oder Orcheſter nicht dirigieren, indem man 4/4 oder 3/4 oder 3/8 ſchlägt. Man muß überhaupt auf „Taktſchlagen" verzichten, und dirigiert am beſten nach ganz alter Manier, indem man nur die Achtel ſchlägt, in kurzen Schlägen hin und her, ohne guten oder ſchwachen Taktteil zu markieren. Jede der drei Stimmen faßt den Achtelſchlag anders auf: Die erſte Stimme ſingt auf acht Achtelſchläge vier Viertelnoten. Die zweite Stimme ſingt auf ſechs Achtelſchläge drei Viertelnoten, die dritte Stimme auf ſechs Achtelſchläge 2 mal 3/8. Ohne Schwierigkeit gehen die verſchiedenen Takte zuſammen. Iſt der große 12/4 Takt durchmeſſen, ſo kann durch einen ſtark markierten Niederſchlag angezeigt werden, daß alle drei Stimmen nun gleichzeitig den nächſten großen 12/4 Takt beginnen. Kombinationen wie die hier als Beiſpiel angeführte bringt zum Beiſpiel die älteſte franzöſiſche Motette des 12. und 13. Jahrhunderts mit großer Vorliebe, dabei in naiver Luſt am ſeltſamen Durcheinander ganz verſchiedene Texte, ja verſchiedene Sprachen in den einzelnen Stimmen durch einander mengend. So ſingt die Oberſtimme etwa ein franzöſiſches Liebeslied, die Mittelſtimmen ein ausgelaſſenes Tanzlied mit anderem Takt und anderem Text, der Baß einen geiſtlichen lateiniſchen Text auf einen gregorianiſchen cantus firmus. Die oftmals burlesken, witzigen, virtuos geſetzten „Quodlibets" des 15. und 16. Jahrhunderts gehören auch hierher.

Das eigentümliche Spiel der freien Rhythmen kommt noch ſtärker zur Geltung, wenn auch die einzelnen Stimmen nicht mehr in einem beſtimmten, fortlaufenden Takt ſich bewegen, ſondern nach unſerem Begriffe ohne eine feſte Taktordnung im häufigen Taktwechſel etwa 3/4, 5/4, 4/4, 7/4, 6/4 hintereinander. Dann ergibt ſich im Enſemble der Stimmen jenes für die altniederländiſche Tonkunſt ſo überaus bezeichnende ruhige Auf- und Abwogen des Rhythmus: Betonter Taktteil in einer Stimme gleichzeitig mit unbetontem in der anderen, ein äſthetiſch entzückendes Spiel der Akzente, das für das Ohr etwas ähnlich faszinierendes hat, wie das Wogen der Waſſerflut für das Auge. In meiner Ausgabe von 38 mehrſtimmigen Liedern deutſcher Meiſter (bei Breitkopf & Härtel) und Monteverdiſcher Madrigale (Edition Peters) habe ich verſucht, die eigentümlichen rhythmiſchen Wirkungen dieſer Satztechnik durch die Art der Notation dem Auge klarzumachen. Der nivellierende, brutal einſchneidende, regelmäßig durchgeführte Taktſtrich in allen Neuausgaben älterer mehrſtimmiger Muſik zerſtört dieſe Eigentümlichkeit, dieſen feinſten Reiz der alten polyphonen Kunſt. Eine lange Erfahrung hat mich gelehrt, daß es möglich iſt alle dieſe erleſenen rhythmiſchen Wirkungen klar zu Gehör zu bringen, wenn der Dirigent ſachkundig iſt und die Sänger in der ihnen ungewohnten Aufgabe unterweiſt. Unmöglich zu ſagen, in welchem Takt lange Strecken einer richtig geſungenen Meſſe von Paleſtrina ſtehen. Die Stimmeinſätze überſchlagen einander, wie die Wellen eines fließenden Gewäſſers. Dieſe ſtarke Verwicklung des kontrapunktiſchen Geflechts hätte niemals ein Tonſetzer erſinnen können, deſſen Klangvorſtellung vom Syſtem unſerer Taktordnung eingeengt iſt. Die höchſte rhythmiſche Freiheit vereint ſich hier mit der größten Klarheit im Auffaſſen der verwickeltſten kontrapunktiſchen Kombinationen durch das Ohr. Ich habe keinen Zweifel, daß auch in der mehrſtimmigen modernen Muſik die Befreiung von der Vorherrſchaft des Taktſtrichs zu einer Fülle neuer, feſſelnder Wirkung führen kann, auf die eine durch regelmäßigen Takt gebundene Phantaſie überhaupt niemals verfallen dürfte. Jede neue Technik eröffnet einen Blick auf neue Möglichkeiten, und

gerade das Gebiet der ungebundenen Rhythmen verheißt eine große Fülle reizvoller und ausdrucksreicher neuer Klanggebilde. Zudem dürfte gerade die vom alten engen Tonalitätsbegriff losgelöſte neue Harmonik auch einen neuen ihr beſſer entſprechenden rhythmiſchen Rahmen verlangen, als die ſtetig durchgeführten Taktmaße darbieten. Es zeigt ſich auch hier wiederum die ſchon verſchiedentlich beobachtete Annäherung des Primitiven an das Raffinierte Moderne. Einer der ſeltſamſten und ſtärkſten muſikaliſchen Eindrücke meines Lebens war die Aufführung von Werken der franzöſiſchen Primitiven des 12. und 13. Jahrhunderts (Leoninus, Perotinus u. a.) in der Sainte Chapelle beim letzten Kongreß der Internationalen Muſik-Geſellſchaft in Paris, im Mai 1914. Die Hörer waren im höchſten Grade erſtaunt über die faſt barbariſch ſtarke, urwüchſige Wirkung dieſer freien Rhythmen in Verbindung mit den ſtetig ſich wiederholenden Quarten- und Quintengängen, den Sekundenzuſammenklängen dieſer Muſik. Allgemein hieß es, hier wäre eine frappierende Ähnlichkeit mit Schönberg's Muſik offenbar.

Wird hier auf die freien Rhythmen als Quelle neuer Wirkungen hingewieſen, ſo iſt dieſe Empfehlung natürlich nicht ſo zu verſtehen, als ob für die neue Muſik der Takt und Taktſtrich überhaupt völlig überholte Begriffe wären. Ich halte dafür wie auch beim Harmoniſchen bei der freier behandelten oder ſogar bisweilen ganz aufgegebenen Tonalität, bei neuen formalen Ideen und dergleichen, daß die Neuerung nicht ſo ſehr als Zerſtörung des Beſtehenden aufzufaſſen ſei, ſondern vielmehr als Bereicherung. Das Heil liegt nicht im Überſchätzen neuer Kunſtmittel und deren ausſchließlicher Anwendung zu Ungunſten ſchon bekannter und bewährter, ſondern in der Bereicherung durch Hinzufügen neuer Mittel zu den alten. Die neuen Mittel können dann nicht nur durch ſich allein wirken, ſondern auch durch den Gegenſatz zu den alten, in mannigfachſten Verbindungen mit dieſen wiederum zu einer Sonderklaſſe neuer Wirkungen führen, um die man ärmer wäre beim ausſchließlichen Gebrauch der neuen Mittel. Atonalität braucht Tonalität nicht auszuſchließen, ebenſo wenig wie freie Rhythmen den Takt. Die Tyrannei des Taktſtriches durch die neue Tyrannei der freien Rhythmen zu erſetzen wäre zweifelhafter Gewinn. Mit Beſonnenheit und Verſtand ſtudiert und verwendet dürften die freien, taktloſen Rhythmen zeitgemäß und kunſtfördernd ſich erweiſen.

❖

Zukunftsaufgaben der Operninszenierung

Von Dr. Adolf Aber.

Zu dieser Stunde läßt sich kaum eine Vermutung darüber aufstellen, ob unsere Opernbühnen lebensfähig bleiben werden. Noch bringt jeder Tag fast die Nachricht eines Millionendefizits, das zu decken niemand in der Lage ist, da die Eintrittspreise längst ihre Höchstgrenze erreicht, wenn nicht überschritten haben, und weder die Städte noch der Staat einzuspringen vermögen. Der einzige Ausweg die Bühnen lebensfähig zu halten, ist vielleicht die Gründung großer Theatergemeinden, wie sie jetzt vielfach in die Wege geleitet worden ist. Wie dem aber auch sei! Ganz sicher ist auf jeden Fall nur eines: Daß unsere Bühnen zu größter Sparsamkeit gezwungen sein werden. Jeder Bühnenleiter wird jeden einzelnen Posten seines Etats nachzuprüfen haben und kein Mittel unversucht lassen dürfen, um jede Ausgabe auf das Mindestmaß zu beschränken. Einem nüchtern denkenden Menschen kann nicht zweifelhaft sein, welche Posten des Etats von dieser notwendigen Einschränkung am härtesten getroffen werden. An Gehältern und Löhnen wird sich nicht viel ersparen lassen. Denn sie genügen, trotz ihrer beträchtlichen Höhe, kaum dazu, um einem großen Teil des Personals den Lebensunterhalt zu sichern. Eingriffe an dieser Stelle des Etats würden zweifellos sofort bittere Lohnkämpfe und Streiks hervorrufen. Dem Bühnenleiter bleibt also nur übrig, die Ausgaben für die Inszenierung herabzumindern. Diese Notwendigkeit ergibt für die Zukunft unseres Inszenierungswesens zwei Möglichkeiten: Entweder man verzichtet überhaupt auf Neuinszenierungen und behilft sich mit dem vorhandenen Fundus, so lange es eben irgend geht. Es ist wohl kaum nötig zu sagen, wie gefährlich ein solches Beginnen wäre. Ganz abgesehen davon, daß bei vielen Theatern sich schon heute der Fundus in einem wahrhaft erbarmungswürdigen Zustand befindet, müßte für alle Theater, auch für die vorläufig noch sehr gut ausgestatteten ehemaligen Hoftheater in absehbarer Zeit der Tag kommen, an dem sie sich dem Nichts gegenübersehen. Auch die kostbarsten Prospekte vergilben und die laubreichsten Bühnenpflanzen entblättern sich. Beschreitet man diesen Weg, so sehe ich den Tag kommen, wo auf allen Bühnen z. B. der zweite Akt der „Meistersinger" nicht mehr in der Johannisnacht, sondern am Sankt-Nikolaustag spielen wird!

Viel schlimmer noch als diese äußere Folge des starren Klebens am alten Fundus würde die Wirkung sein, die eine derartige Entwicklung der Dinge in ideeller Beziehung ausüben müßte. Unsere Regisseure würden jede Freude an ihrem Beruf verlieren und zu völliger Untätigkeit verurteilt sein; mit ihnen die technischen Bühnenleiter, die Theatermaler und Beleuchter. Gar nicht abzusehen ist ferner die Wirkung solcher ewig gleichbleibenden und im Laufe der Zeit gänzlich verfallenden Inszenierungen auf das Publikum. Man unterschätze nicht den Anteil, den das Publikum an der Inszenierung, auch am Bühnenbild allein, zu allen Zeiten nimmt! Eine gute Inszenierung entlastet alle Mitwirkenden ganz erheblich; es erscheint mir also völlig ausgeschlossen, daß Darsteller inmitten einer interesselosen, hundertmal bekannten Dekoration das Publikum immer in gleicher Spannung zu erhalten vermögen; ja, es ist mir auch zweifelhaft, ob bei ihnen selbst dann genügend Anregung vorhanden sein wird, ihr Bestes zu geben. Das Bewußtsein, daß die Aufführung in einem so wichtigen Teile, wie ihn die Inszenierung darstellt, veraltet und unvollkommen ist, wird sie in vielen Fällen bedrücken und an der vollen Entfaltung ihrer Kräfte verhindern. — Aus allen diesen Erwägungen heraus möchte ich es für eine schwere Gefahr halten, wenn man der Not der Zeit einfach in der Weise Rechnung tragen würde, daß jede Neuinszenierung unterbleibt, bis einmal wieder „bessere Zeiten" kommen. Niemand kann sagen, wann das sein wird; und es

besteht auf alle Fälle die große Wahrscheinlichkeit, daß bis dahin unser Inszenierungswesen gänzlich ruiniert ist.

Es bleibt also nur übrig, den zweiten möglichen Ausweg zu beschreiten: den Übergang von der Illusionsbühne zur Stilbühne zu vollziehen. Ich fasse hier den Begriff Stilbühne weiter als man es gewöhnlich tut. Ich meine keineswegs nur die Stilbühne, wie wir sie etwa in Hagemanns „Giges"-Inszenierung kennen gelernt haben. Diese Stilbühne beruht bekanntlich auf dem Prinzip, eine einzige, der Grundstimmung des ganzen Werkes entsprechende Szenerie zu schaffen, zwischen der sich dann das ganze Drama abspielt, und die höchstens durch einige Versatzstücke Veränderungen erfährt. Welche Unmöglichkeiten sich da ergeben, lehrt gerade diese Inszenierung. Es ist ein Unding, daß das Zimmer der Rhodope, dessen strenge Verschlossenheit bestimmend für das ganze Drama ist, mit den gleichen Mauern wie ein freier Platz umgeben ist. Daß sich diese Art der Stilbühne z. B. für Opern Schrekers anwenden ließe, will mir nicht in den Sinn. Wer z. B. möchte sich erkühnen, eine Szene fertigzustellen, die allen drei Akten der „Gezeichneten" zum Schauplatz dienen könnte! Auf diesem Wege würde man mit ziemlicher Sicherheit zu Konzertaufführungen im Kostüm gelangen, bei denen der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vielfach in bedenkliche Nähe gerückt wäre.

Unter Stilbühne fasse ich hier also alle die Arten der Inszenierung zusammen, die nicht der Illusionsbühne im alten, naturalistischen Sinne des Wortes angehören. Ich rechne also zur Stilbühne auch alle jene Versuche, mit den Mitteln des Expressionismus ein Bühnenbild auszugestalten. Daß in manchen Fällen durch diese Mittel die Illusion besser erreicht werden kann als durch primitive, vielfach primitiv bleiben müssende naturalistische Inszenierungsweise, ist mir wohl bewußt.

Dem Versuch, die künftige Entwicklung dieser Stilbühne in großen Zügen zu schildern, muß notwendig eine Klarstellung der Voraussetzungen vorangehen, unter denen an die neuen Aufgaben herangetreten werden kann. Da ist es wiederum gut, an die Sparsamkeit zu erinnern, die das oberste Gesetz für alle diese Bestrebungen bilden muß. Sie wird zunächst nötig machen, daß aller Kleinkram von der Bühne verschwindet, das ganze Bühnenbild nach Möglichkeit verkleinert wird und jede Szene nur in ihren großen Grundzügen erfaßt werden muß. Ja, bis auf die Gestalt der einzelnen Prospekte wird diese Sparsamkeit von großem Einfluß sein! Jeder Regisseur wird in ungleich höherem Maße als bisher mit der späteren Wiederverwendung des Rohmaterials zu rechnen haben. Er wird darum nach Möglichkeit anstreben müssen, Zerstückelung oder bestimmten Zuschnitt des Materials zu vermeiden. Verkleinern läßt sich später leicht, ungleich schwerer dagegen vergrößernde Flickarbeit leisten! So werden mehr und mehr großflächige Prospekte an die Stelle winkliger Bauten und Versatzstücke treten. Oder mit anderen Worten: die Arbeit des Bühnenarchitekten und Plastikers wird in immer stärkerem Maße vom Bühnenmaler übernommen werden müssen. Damit wird auch der Farbe eine viel größere Wichtigkeit als bisher zufallen. Rein materielle Farbenwirkungen werden dem Auge manchen plastischen Eindruck zu ersetzen haben. Ich lasse dabei die Frage, wieweit sich insbesondere bei Operninszenierungen ein Zusammenwirken der Farben auf der Bühne mit der Musik erreichen läßt, ganz außer acht, da ich persönlich für „Farbenhören" keine Begabung habe. Immerhin wäre es möglich, daß auch dieses Problem durch seine Lösung viel zur Erfüllung aller Aufgaben beitragen könnte. Ganz sicher ist wohl, daß nicht alle Werke z. B. grelle Lokalfarben auf der Bühne vertragen. Es erscheint mir notwendig, daß einem Bühnenmaler, der Dekorationen für Opern schaffen will, nicht etwa die Musik ein Buch mit sieben Siegeln ist, und er etwa seine Dekorationen nur nach den szenischen Anweisungen des Textbuches herstellt, ohne einen Blick in die Partitur geworfen zu haben. War dieser Zustand schon

im Zeitalter der Illuſionsbühne recht unerwünſcht, ſo wird er im Zeitalter der Stilbühne ſchlechthin zur Unmöglichkeit. —

Dem rührigen Leiter des Stadttheaters in Halle a. S., Leopold Sachſe, gebührt das Verdienſt, in Gemeinſchaft mit ſeinem getreuen Helfer Prof. Paul Thierſch den neuen Weg mit einer Neuinſzenierung von Wagners „Meiſterſingern" beſchritten zu haben. Sicher iſt aber gerade bei Wagner das Problem der Stilbühne am ſchwierigſten zu löſen. Richard Wagner hat ſeine ſzeniſchen Anweiſungen nicht nur ſchriftlich auf das Genaueſte niedergelegt, ſondern zugleich in Bayreuth eine Stätte geſchaffen, die bis zum Kriege die Tradition ſorfältig hütete. Aber ſeien wir ehrlich! Nennenswerte Freiheit hat eben darum kein Inſzenator bisher bei Wagners Werken gehabt. Wenn ich an die verſchiedenen Inſzenierungen der „Meiſterſinger" denke, die ich in Bayreuth, Berlin, München, Dresden, Weimar, Kaſſel, Straßburg und Leipzig kennen gelernt habe, ſo muß ich geſtehen, daß ihre Güte, was das Bühnenbild anbetrifft, lediglich ein Abbild des — Etats der betreffenden Bühne war. Wer ſich z. B. im zweiten Akt die meiſten „echten" Nürnberger Häuſer, die ſchönſten Butzenſcheiben, den naturgetreuſten Fliederbuſch und die laubreichſte Linde leiſten konnte, der hatte die ſchönſte Inſzenierung. Wie ſollte das heute werden, da ſich der „Wohlſtand" einer Bühne höchſtens in einem geringeren Defizit gegenüber den anderen ausprägt?

Keineswegs iſt nun aber die neue Halleſche Inſzenierung ſo geartet, das etwa ein ſtiliſierter Konzertſaal zum Schauplatz der Handlung gemacht worden iſt. Verſchwunden iſt nur jeder Naturalismus, jeder Kleinigkeitskram. Jede Szene iſt in großen Grundzügen erfaßt und mit friſcheſtem farbigen Leben erfüllt. Eine ſchlechthin muſtergültige Ökonomie der Mittel beherrſcht das Ganze; die Koſten dieſer Neuinſzenierung betragen, wie ich von zuſtändiger Stelle erfuhr, insgeſamt etwa 4000 Mark, eine in Anbetracht der damit erzielten Wirkung geradezu lächerlich geringe Summe! — Es lohnt ſich, die einzelnen Bühnenbilder näher zu betrachten. Die Katharinenkirche im erſten Akt: drei Proſpekte im Hintergrunde genügen, um die Illuſion eines ragenden Domſchiffes vollkommen zu machen; der Vorraum ein einfaches Rund, mit hängenden Fahnen, die in der Farbe gut zu den Koſtümen der Meiſter abgepaßt ſind, belebt; ganz im Vordergrund ein um wenige Stufen tieferliegender Gang mit Toren rechts und links, den während der Hauptſzene die mit dem Rücken zum Publikum ſitzenden Lehrbuben luſtig abſchließen. — Zweiter Akt: Nürnberg! Das ganze Bühnenbild wird beherrſcht durch die Häuſer von Pogner und Sachs, die Mittelgaſſe durch eine krumme Treppe und einen Proſpekt vollkommen ausreichend bezeichnet, ein paar Giebelkuliſſen füllen die Mittelbühne. Mit geringeren Mitteln iſt wohl nie ein Straßenbild gelungen! Freilich — für die Expreſſionismen dieſes Bühnenbildes fehlt mir jedes Verſtändnis; ſie ſind überdies unnötig. Zugegeben, daß im Nürnberg der Meiſterſingerzeit viel italieniſche Bauten ſtanden; zugegeben auch, daß die Zeit ſo farbenfreudig war wie nur eine und daß uns bisher immer nur das verſtaubte, vier Jahrhunderte alte Nürnberg und nie das Nürnberg der Zeit ſelbſt gezeigt worden iſt; das alles berechtigt einen Bühnenmaler noch nicht dazu, Hans Sachs in ein hermetiſch verſchloſſenes Haus mit zwei zu Mauerritzen verkleinerten Fenſtern zu ſperren, dem Pognerhaus Perſpektiven zu geben, die es als ſtark angeſäuſelt erſcheinen laſſen, und vor allem den Fliederbuſch und der Linde die Geſtalt von vorſintflutlichen Sauriern zu verleihen, die mit ihren zackigen Wurmleibern auch einem herzhaften Mann das Gruſeln lehren können. Wer nicht fühlt, daß dieſe Malerei zu Wagners Muſik wie die Fauſt aufs Auge paßt, dem iſt nicht zu helfen! — Hans Sachſens Stube iſt wiederum dazu angetan, den Schreck über die Malerei des zweiten Akt vergeſſen zu machen: Auf engſtem Rahmen ein Zimmer voll traulichſter Heimlichkeit; die wuchtige Balkendecke durch einen einfachen Proſpekt in kräftigen Farben veranſchaulicht; in der Stube nur ein Tiſch, ein Seſſel, Handwerkszeug und ein Schemel, rechts die ſo wichtige, daher auch

in den Farben hervortretende Innentreppe. — Ein Meiſterſtück iſt die Feſtwieſe. Breite Fahnen in friſcheſten Farben umfaſſen das ganze Bild, geben ihm den größtmöglichen Ausdruck von Feſtesfreude. Der Schauplatz des Wettgeſanges im Vordergrund iſt von der Feſtwieſe durch einen breiten roten Tuchrahmen abgetrennt und rechts und links von den erhöhten Plätzen der Meiſterſinger und Zünfte begrenzt. — Zuſammenfaſſend iſt zu ſagen, daß dieſer Halleſchen Neuinſzenierung der „Meiſterſinger“ unbedingt epochale Bedeutung zukommt. Hier iſt ein Weg gefunden, der in verheißungsvolles Neuland führt. Dieſes Neuland ganz zu erobern, wird freilich noch viel hingebende Arbeit und manchen Kampf koſten. Der aber iſt nicht vergebens geführt, wenn es gelingt, trotz aller Not der Zeit zu einem Bühnenſtil zu gelangen, der das Gepräge unſeres Zeitalters trägt und doch dem Geiſt älterer Werke keine Gewalt antut. Daß dieſes Ziel erreichbar iſt, hat dieſe Halleſche „Meiſterſinger“-Inſzenierung in ihren gelungenen Teilen bewieſen.

Pantomime

Von Oskar Bie.

Es hat ſich eine Kunſt herausgebildet, daß Menſchen mit ſtummer Geberde eine Handlung darſtellen und dabei von Muſik begleitet werden. Aber dieſe Pantomime hat eigentlich nur eine Blütezeit erlebt, unter ihrem Reformator Noverre, der ſie aus der Mathematik der Renaiſſance in das moderne Drama überleitete. Heut ſcheint ſich wieder etwas zu regen. Es blühen neue Keime der Gattung. Das Organ dafür ſchärft ſich. Die Blüte des Tanzes treibt auch nach dieſer Seite. Aber es bleibt eine Miſchgattung. Ich glaube nicht, daß es jemals noch Epoche machen wird. Miſchgattungen erheben ſich in allen Zeiten, die ſtark äſthetiſieren. Damals herrſchte das allgemeine dramatiſche Ideal. Heute herrſcht der Wille zur Stiliſierung. Dann kommen die Miſchgattungen immer an die Reihe, weil ſie weich ſind und die gewünſchten Formen gern annehmen. Gleichviel, ſie intereſſieren ſtark. Man lieſt an ihnen Zeitgefühle ab.

Der menſchliche Körper empfindet eine große Verwandtſchaft zum Weſen der Muſik, die ſowohl in der Gleichzeitigkeit, als im Nacheinander ihre Wirkungen erproben darf. Auch ſeine Kunſtſchönheit beſteht ſowohl in der bloßen Exiſtenz, als in der Bewegung. Er hat ſeine Harmonie und ſeine Melodie. Daß er ſeinen Rhythmus hat, wie die Muſik, weiß er am allerbeſten. So fühlt er ſich ſchon formell zu ihr hingezogen. Charakterologiſch ſteht er ihr ebenſo nah. Er kann ebenſo darſtellen, als abſolut ſein. Und noch mehr: die Darſtellung deckt ſich in gewiſſem Sinne mit der Abſolutheit, ſo wie ſich in der Muſik Ausdruck und Form decken. Ich meine: indem der Körper irgend einem Inhalt ſich zur Verfügung ſtellt, kann er doch ſeine Form niemals verleugnen, und indem er dieſe Form darbietet, wird er durch eine große Kette von Aſſoziationen und Abſtraktionen doch in unſerer Seele einen Klang erwecken. Die abſoluteſte Muſik kann heute nicht mehr ohne Gefühl wahrgenommen werden, und die äußerſte Programmuſik drängt umſo bewußter nach einer Form, je eher die Gefahr beſteht, daß ſie naturaliſtiſch ausläuft. Man erkennt den Parallelismus. In der Praxis läuft das alles durcheinander, ſo wie es eine jahrhundertelange Erfahrung mit ſich bringt. In jedem Augenblick iſt ſo viel Form und ſo viel Inhalt, als die Einſtellung unſerer Empfindung verlangt, verſchieden beim Darſteller und noch verſchiedener beim Zuſchauer, ſelbſt der gleichen Darſtellung gegenüber.

Das iſt die theoretiſche Begründung der Verbindung von Pantomime und Muſik. Die Möglichkeit zu einer wirklichen Kunſt liegt in der extremen Ausbildung beider Funktionen, der rein körperlichen und der rein tonlichen. Es iſt als ob aus der verwickelten Oper in der Mitte ein ſchwieriges Stück herausgenommen wäre. Es wird alles entfernt, was mit dem Wort zu tun hat. Die Leute auf der Bühne ſprechen nicht und ſingen nicht, ſondern bewegen ſich nur. Und die Muſik begleitet nicht das einzelne Wort, wobei ſie immer mit der Schwierigkeit zu kämpfen hat, wie ſie das Detail mit der Szene verſöhnt. Sondern ſie begleitet nur die Situation, beſchränkt ſich alſo auf diejenigen Abſchnitte, die in der Oper ſymphoniſche Ruhepunkte wären. Wenn Beckmeſſer ſeine Erinnerung an die Prügelei feiert, oder wenn Othello die Desdemona würgt, entſtehen auch in der geſungenen Oper Pantomimen, die aus dem Gefühl geſchaffen ſind, daß an dieſen Stellen, entweder komiſch oder tragiſch, das Wort die Wirkung herabzöge. Die Pantomime wächſt dann als ein wortloſer Gipfel aus dem Getriebe der Handlung heraus. Die äſthetiſche Steigerung beſteht in dem Fortlaſſen des banalen Wortes, in der Iſolierung der Extreme Körper und Muſik. Die Pantomime als Gattung will daſſelbe. Sie will den Trumpf der Wirkung, der

in dieſer extremen Bindung liegt. Das hybride Wort wird verachtet. Jetzt laufen die Symphonien des Körpers und des Orcheſters im Genuſſe ihrer reinen Verwandtſchaft ungeſtört parallel nebeneinander her. Aber ich ſage: Verwandtſchaft zündet nicht genug. Es bedarf der Liebe. Liebe muß Hinderniſſe überwinden, Widerſtände brechen. Liebe muß die Extreme auf einander hetzen. Zwei Geſchlechter, die ſich leidenſchaftlich ſuchen, die allerlei myſtiſche Abgründe zu überbrücken haben, und allerlei hybriden Vorſtellungen Gewalt antun müſſen, um ſich zu genießen. Wenn der Körper und die Muſik ſich wahrhaft lieben, ſind ſie nicht mehr Brüder und Schweſter, ſondern Bräutigam und Braut, ſuchen die gefährlichen Zeichen des Wortes in die Gewalt ihrer Leidenſchaft zu bringen und ſie füllen es von beiden Seiten mit ſolcher Emphaſe und Ueberredung, daß ſie es lieber zerreißen, als entbehren möchten. Iſt darum die Pantomime Theorie? Es iſt in der Welt merkwürdig beſtellt, daß die unruhigen Gattungen die lebenskräftigen ſind, die die viel gemiſchter ſind, als die Miſchgattungen, die dem Bedürfnis des Stils mehr entſprechen, als dem des Lebens. Iſt es nicht ſo? Man begreift, daß der Künſtler, der für die bloße Handlung oder Bewegung ſchwärmt, die Pantomime zeitweiſe kultiviert. Aber man begreift ebenſo, daß Liebe darüber wegeilt. Schönheit iſt weniger als Liebe.

Ich bin alſo nicht im ſtande zu behaupten, daß die Pantomime eine unbedingte Zukunft hat. Aber ich verſtehe ihre Bedeutung aus dem Prozeß der heutigen Kunſt. In der Joſephslegende von Richard Strauß iſt die Handlung weniger auf ein naturaliſtiſches Drama gedacht, als auf die Reinkultur der Bewegung. Es geſchieht nichts, was nicht im Raume formale Linie wäre. Jeder Teil des Vorganges, jede Szene, jedes Bild wird aus der Vorſtellung geſchaffen, wie ruhige oder bewegte Körper, junge und alte, männliche und weibliche, in räumliche Beziehungen zu einander zu ſetzen ſind. Die „Grüne Flöte" von Hofmannsthal war nicht anders gedacht. In Licht und Stellung kombinierten ſich Soli und Enſembles von Körpern, vom Märchenhaften bis ins Groteske ſo mannigfach, daß der bloße Aſpekt ein räumliches Geſchehen in ſich einſchloß. Ein Philologe würde an dieſer Stelle das Motiv der Verwandlung von Menſchen in Puppen, das in hundert Verſionen durch die Literatur geht, auf ſeine Bedeutung prüfen: wie weit iſt der Mechanismus des toten und der des lebenden Körpers künſtleriſch in räumliche Zeichen umzuſetzen und zu verbinden? Künſtler erinnere ich an Strawinskis Petruſchka. Es war die vollendetſte Geſtaltung der tiefen Geheimniſſe, die zwiſchen der Marionette und dem Menſchen walten. Für den Muſiker bedeutet es eine unheimliche Anregung nach ſolchen räumlichen Bildern zu arbeiten. Hier ſpringt die Verwandtſchaft heraus. Der Bruder da oben lockt die Schweſter da unten. Sie wärmt ihr Herz und wetzt ihren Geiſt, mit ihren Mitteln in der gleichen Sprache zu reden. Es geht heut eine Luſt durch die Dichter und durch die Muſiker ſolche Dinge zu machen. Eine Funktion der Zeit wirkt in ihnen, Beweglichkeit nicht bloß zu hören, ſondern auch zu ſehen. Ohne Zutaten. Vom Kino geht dahin eine Linie. Der Sinn für bloße bewegte Körperlichkeit, zu der auf der andern Seite der Welt die Muſik mitklingt, iſt eine Tugend, vielleicht ein Laſter unſerer Jahre. Zum Laſter iſt zu wenig Sünde darin. Die Sünde liegt in der Liebe, in der Oper. Es iſt mehr Formſache, Stil, Haltung, Konvention. Und darum Bequemlichkeit. Ausſchaltung aller lebendigen Verwicklungen.

Der Triumph des Tanzes iſt das ſichtbarſte Zeichen dieſer Bewegung. In der Pantomime bedeutet der Tanz den Augenblick des reinſten Formwillens. Dann löſt ſich die Darſtellung von jeder naturaliſtiſchen Forderung und lebt den Geſetzen des Körpers allein. Die große pantomimiſche Künſtlerin, etwa die Pawlowa, auch Grete Wieſenthal hat es in Sumurun verſucht, trennt dieſe Formaliſierung niemals ganz von der nachahmenden Darſtellung. Sie ſtiliſiert die Geberde des Lebens in die Sprache des tanzenden Körpers, ſo etwa wie der Geſang die Hebungen und Senkungen des Tonfalles in eine Melodie ſtiliſiert, bald abſoluter, bald relativer. Das Gehen ſkandiert ſich. Das Stehen bedeutet eine betonte Ruhe. Das Eilen wird zum Sprung übergeführt. Jede Leidenſchaft tanzt ſich in einem Körper aus, der die Bewegung eines plaſtiſchen Symbols bildet. Je tiefer aller Naturalismus dabei aufgeſogen wird, je höher die Kultur der ſtiliſierten Körperlichkeit lebt, deſto künſtleriſcher iſt die Darbietung. Der reine Tanz iſt dann nur ein Höhe-

punkt in der Entwicklung einer Kunſt, die gleichſam die Handlung dazu benutzt, ihn von der Erde zu entmaterialiſieren und ihn in ſeiner abſoluten Idealität zu begründen. Wenn die Pantomime von ſolchen Künſtlern getanzt wird, wenn ſie nicht bloß im Solo, ſondern auch in der Gruppe dieſelbe Erlöſung der Wirklichkeit in die Form offenbart, dann iſt ſie der guten Muſik würdig. Die Muſik hat dann die Aufgabe jene ſelbe Entſtofflichung aus dem Gegenſtändlichen in das Abſolute vorzunehmen, die ihre eigentliche Exiſtenz iſt. Sie hat die Gelegenheit eines Organismus, der von der Illuſtration der Bewegung bis zum klaren und nackten Tanz ſich aufbaut. Sie darf ſehr wahr ſein. Sie ſetzt nicht Inhalt und Form gegenüber, ſondern ſie ſetzt ſie gleich. Das iſt ihre Ariſtokratie. Vielleicht unfruchtbar, aber Klaſſe. Man wird ſich darüber nicht täuſchen.



Wiener Konzertleben in der Gegenwart

Von Dr. Heinrich Knödt-Wien.

Der Wiener Konzertbetrieb nimmt immer mehr bedenkliche Formen an; auch auf diesem Gebiet wird „geschoben" was Platz hat. Was sich in der letzten Zeit an die Öffentlichkeit wagt, scheint mit einem neuen Konzertpublikum geradezu zu rechnen, mit einer Zuhörerschaft, die in Bezug auf musikalische Vorbildung und Geschmack so gut wie garnichts mitbringt, der man alles vorsetzen kann. Aus dem Munde einer Dame, die sich — fragt nicht wie und was —, öffentlich betätigt, hörte ich unlängst die Äußerung „lieber die schlechteste Kritik, als totgeschwiegen zu werden". Aber wir können weder der besagten jungen Dame, noch einer ganzen Reihe ihrer Kollegen und Kolleginnen den Gefallen erweisen, auch nur „die schlechteste Kritik" abzugeben, da das Niveau derartiger Darbietungen eine ernste Besprechung garnicht zuläßt. Wir können nur die jäh abwärtssteigende Linie, nach der sich unser Konzertleben bewegt, feststellen und die bedauerlichen Ursachen aufdecken helfen, die diesen Niedergang veranlassen.

Durch die äußeren Verhältnisse bedingt, entfallen vorerst, so gut wie vollständig die Konzerte bedeutender auswärtiger Künstler, die einander seinerzeit in Wien den Rang abliefen. Es ist müßig die vielen Namen allererster fremdländischer Künstler hier aufzuzählen, die es sich zur höchsten Ehre anrechneten, in Wien konzertieren zu dürfen. Bei uns wird jetzt, notgedrungen, musikalische Inzucht getrieben, uns fehlt der Durchzug, die frische Luft, die große internationale Note, welche Tratsch und Kleinlichkeit aus den Kunststätten vertreibt. Man zehrt bei uns von den Herrlichkeiten der Vergangenheit, anstatt sich den Verhältnissen anzupassen und im Rahmen des derzeit Möglichen ehrliche künstlerische und erziehliche Arbeit zu leisten, um der Stadt eine neue musikalische Zukunft zu schaffen. Man will gleichsam den Leibriemen nicht enger schnallen, sondern stopft sich „gleitend" immer mehr aus, damit der Dorn der Schnalle in dasselbe Loch eingreife. Wäre eine derartige Selbsttäuschung aus idealistischen Gründen immerhin entschuldbar, so ist sie es nimmermehr aus Geschäftsgründen; denn man erkennt die kalte Berechnung als treibende Ursache: die Unternehmer wollen natürlich, daß in sämtlichen Wiener Konzertsälen täglich konzertiert werde, ohne auf künstlerische Interessen irgendwelche Rücksichten zu nehmen. Geschäft in der nacktesten Form auch hier, wo es naturgemäß weit widerlicher wirkt, als auf allen anderen Gebieten. Früher im gewissen Sinne eine Notwendigkeit, die mitgenommen werden mußte, ist das Geschäft jetzt Selbstzweck, Hauptsache geworden. Dieser Geist scheint leider auch in die ausübende Künstlerschaft einzudringen, die von den schweren Daseinssorgen umringt, den Einflüsterungen des Bösen weit zugänglicher geworden ist.

Damit erscheint aber unser Kunstleben auf das Ärgste gefährdet. Also fort mit dem Betrug und jeder Selbsttäuschung; Beschränkung tut not und Vertrauen auf eine Zukunft, die auf neuen Grundlagen ruhen soll und vor allem keine Ängstlichkeit. In dem Wesen dieser Stadt, wo die Musik zuhause ist wie nirgends,

wo die Luft von den umrahmenden Bergen bis in die letzte Vorstadtgasse Musik atmet und widerstrahlt, Befähigung und Liebe zu dieser Kunst jedem Eingeborenen schon in die Wiege gelegt wird, besteht die Gewähr einer segensreichen musikalischen Zukunft.

❀

Gegenwärtig müssen wir einzig darauf bedacht sein, unseren Ruf als eine der ersten unter den führenden Musikstädten zu wahren. Das geschieht am besten durch Aufrechterhaltung unserer altberühmten musikalischen Einrichtungen, vor allem der philharmonischen und der Gesellschaftskonzerte; einzubeziehen sind ferner die Veranstaltungen der verhältnismäßig jungen Körperschaften des Konzertvereines und des Tonkünstlerorchesters, die bisher ihre künstlerische Berechtigung vollständig erwiesen haben. Für diese hohe Sache sind nicht nur von unserer Bevölkerung und deren Vertretung, sondern auch von unserer idealistisch denkenden Künstlerschaft bereits bedeutende Opfer gebracht worden, größere stehen aber noch bevor, soll die schwere Zeit des Überganges mit Erfolg überwunden werden; darauf müssen wir unser Hauptinteresse beschränken. Was die übrigen Konzerte anbetrifft, wäre es endlich an der Zeit, daß das „Arrangieren" der verschiedenen Veranstaltungen, nicht geschäfts- und unternehmungslustigen Agenten überlassen werde, sondern in die Hand einer künstlerischen Körperschaft überginge, die für die Veranstaltungen in möglichst weitgehendem Maße auch die Verantwortung zu tragen hätte.

Vor allem ist aber unter den gegebenen Verhältnissen eine starke Einschränkung des gegenwärtigen Konzertbetriebes nötig. Es darf nicht vorkommen, daß an einem Abend in sämtlichen fünf Sälen des Konzerthauses und Musikvereinsgebäudes zugleich konzertiert wird, daß dabei von diesen fünf Veranstaltungen, wie es häufig genug vorkommt, drei oder vier künstlerisch minderwertig oder ganz nichtig sind. Man möge die Räume einstweilen lieber anderen, nützlicheren Zwecken zuführen, z. B. wissenschaftlichen Vorträgen u. s. f.

Gegen die überhandnehmenden Mißstände auf dem Gebiete des Konzertwesens, müssen aber in erster Linie die künstlerischen Körperschaften gemeinsam und nachdrücklich Stellung nehmen, sich fest organisieren und geschlossen vorgehen, soll nicht ihre eigene und die musikalische Zukunft Wiens in Frage gestellt werden.

❀

Preis-Ausschreibung
des
SCHUMANN-CLUBS
in New York

Der Schumannverein in New York (Percy Rector Stephens, Dirigent) stiftet zwei Preise für Kompositionen für Frauenstimmen, wie folgt:

a) Vierhundert Dollars — für die beste unveröffentlichte Kantate oder Chorkomposition von zehn bis zwanzig Minuten Dauer.

b) Zweihundert Dollars — für das beste unveröffentlichte Chorwerk (Madrigal) von nicht über zehn Minuten Dauer.

Bedingungen:

1. Alle Komponisten, gleichviel welcher Nationalität oder Staatsangehörigkeit, sind zum Wettbewerb eingeladen.

2. Beide Werke sollen für drei- oder vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung geschrieben sein. Die Kantate kann auch kleine Orchester-Begleitung (Streicher, Holzbläser, 2 Hörner, Harfe, Timpani) haben. Die Zahl der Stimmen darf stellenweise größer werden; Solopartien (nur Frauenstimmen) sind erlaubt. Ein Chor von vierzig bis neunzig Mitgliedern steht zur Verfügung. Die Lage der Stimmen darf nicht übermäßig hoch oder tief sein (Soprani Hauptlage zwischen a'—e'', Alti zwischen c'—g').

3. Wahl des Textes ist dem Komponisten überlassen, doch sind weltliche Stoffe vorzuziehen. Der Originaltext darf in irgend einer westeuropäischen Sprache sein, muß aber mit einer guten englischen Übersetzung versehen sein. Wenn die Komposition keinen guten englischen Text hat, ist der Verein berechtigt eine solche anfertigen zu lassen, und die Kosten (bei a) dreißig Dollars, bei b) fünfzehn Dollars) von dem Preise abzuziehen.

4. Das eingelieferte Werk muß ein Originalwerk und ungedruckt sein; Transkriptionen oder Bearbeitungen, sowie Werke, die schon aufgeführt oder erschienen sind, sind unzulässig.

5. Jede Komposition muß mit einem Zeichen oder Stichwort versehen sein, und darf durch nichts den Komponisten verraten. Mit dem Manuskript muß ein gesiegeltes Kuvert eingeliefert werden, welches dasselbe Zeichen oder Stichwort trägt, und in welchem enthalten sind:

   a) Name und Adresse des Komponisten

   b) Dokumentarischer Beweis (Genehmigung oder Nachweis über verfallenes Autorenrecht), daß der Komponist berechtigt ist den Text ohne weitere Verhandlungen zu benutzen und zu veröffentlichen

   c) Eine vom Komponisten unterzeichnete Genehmigung, die dem Schumann Club of New York das Recht der ersten öffentlichen Aufführung, ohne weitere Vergütung irgend einer Art, zuspricht. Diese Genehmigung wird nur für preisgekrönte Kompositionen in Anwendung gebracht.

6. Der Komponist kann mehr als ein Werk von beiden Klassen einreichen; jedes Manuskript muß aber als selbständige Einlieferung behandelt sein.

7. Der Wettbewerb schließt Montag, den 1. November 1920. Das Resultat wird so bald als möglich, nicht später als den 1. Januar 1921 bekanntgegeben.

8. Der entscheidende Ausschuß besteht aus folgenden Mitgliedern: Dr. Frank Damrosch, Dirigent der „Musical Art Society", New York; Percy Rector Stephens, Dirigent des Schumann-Club; Deems Taylor; Sigmund Spaeth; Frank La Forge.

9. Der Schumannverein beansprucht kein anderes Recht an die preisgekrönte Komposition als das der ersten Aufführung. Der Verein verpflichtet sich einen Verleger für das Werk zu finden; alle Tantièmen und Einnahmen davon sind Besitz des Komponisten, doch ist derselbe nicht verpflichtet das Verlegerangebot anzunehmen, sollte er andere Vorkehrungen getroffen haben oder zu treffen gedenken. Es ist beabsichtigt, die preisgekrönten Werke in dem April-Konzert des Schumann-Club im Jahre 1921 aufzuführen. Andere eingereichte Werke sollen, falls die Komponisten es bewilligen, in demselben Konzert aufgeführt werden.

10. Alle Manuskripte werden den Komponisten sofort nach Kundgebung des Resultates zurückerstattet. Jede mögliche Vorkehrung für die Sicherheit der Manuskripte wird getroffen, doch kann der Schumann-Club die Verantwortung für mögliche Beschädigung oder Verlust nicht übernehmen.

11. Weitere Auskunft erteilt das Sekretariat des Schumann Club of New York, 47 West 72nd Street, New York, U. S. A.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 100%, oft schon 200% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Brun, Fritz [Bern]: Sinfonie Nr 3 (d) [Uraufführ. 30. 5. Zürich] noch ungedr.

Esposito, M.: Neapolitan Suite. Für Streichorch. Chester, London P. 8 s., jede St. 1 s. 6 p

Holbrooke, Josef: op. 60 „Auld Lang Syne" Variations. Chester, Lond. P. u. St.; Klav. allein 5 s.

Jarnach, Philipp: op. 14 Sinfonia brevis (a) [Uraufführung 31. 5. Zürich] noch ungedr.

Indy, Vincent d': op. 70 Symphonie Nr 3 (D). Durand, Paris. P. u. St.; Klav. 4 h. 15 fr.

Malipiero, G. Francesco: Impressioni dal Vero. Poema sinfon. Chester, London Part. 15 s.

Santoliquido, Francesco: Il Profumo delle Oasi Sahariane. Poema sinfon. Ricordi Part. 15 fr.

Stravinsky, Igor: L'oiseau de Feu. Ballet. Concert Suite. New orchestration. Chester, Lond.

b) Kammermusik

Bantock, Granville: Sonate f. Bratsche u. Pfte noch ungedruckt

Bax, Arnold: Elegiac Trio f. Flute, Viola and Harp. Chester, Lond. 7 s. 6 p.

Bernard, A.: Aucassin et Nicolette. Suite p. Viol. et Piano. W. Rogers, London 3 s.

Bridge, Frank: Sonata f. Vc. & Piano W. Rogers, London 6 s.

Delius, Frederick: Sonata f. Vc. and Piano. W. Rogers, London 6 s.

Elgar, Edward: op. 83 Streichquartett P. 5 s., St. 11 s. — op. 84 Klavierquintett (a) 15 s. Novello. London

Goossens, Eugène: op. 21 Sonata for Viol. and Piano. Chester, London 7 s. 6 p

—: op. 14 String Quartet. ders. Verl. Kl. P. 5 s.

Holbrooke, Josef: op. 68 The Pickwick Club. A Humoresque for String Quartet. Kl. Part. Chester, London 6 s. 6 p.

Ireland, John: Sonata Nr 2 (a) for Viol. and Piano W. Rogers, London 6 s.

Kunz, Ernst [Olten, Schweiz]: Klaviertrio (H) [Uraufführung 31. 5. Zürich] noch ungedr.

Laquai, Reinhold [Zürich]: Quintett (F) f. 2 V., Br, Vc. u. Klav. [Uraufführ. 29. 5. Zürich] noch ungedruckt

Lauber, Josef [Genf]: Oktett (B) f. 2 Fl., 1 Ob., 2 Klar., 2 Fag. u. Kontrab. [Uraufführ. 31. 5. Zürich] noch ungedr.

Maleingreau, Paul de [Brüssel]: Sonate p. Violonc. et Piano noch ungedr.

Müller, Paul [Zürich, geb. 1898]: Quintett (F) f. 2 V., 2 Br. u. Vc. [Uraufführ. 31. 5. Zürich] noch ungedruckt

Pizzetti, Ildebrando: Sonata for Violine and Piano. Chester, Lond.

Schmitt, Florent: op. 68 Sonate p. Viol. et Piano. Durand, Paris 12 fr.

Stravinsky, Igor: Three Pieces for String Quartet. Chester, London

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bax, Arnold: Two Russian Ton Pictures for Pianof. Nr 1 May Night in the Ukraine, 2 Gopak. Williams, London je 2 s.

Berners, Lord: Valses Bourgeoises for Piano Duet. Chester, London 6 s.

Garratt, Perciva1: op. 14 Scherzo-Toccata f. Piano. Chester, London 3 s.

Goossens, Eugène: Nature poems. Three pieces for Piano. Chester, Lond. 6 s.

Holbrooke, Josef: op. 78 Barrage. Concert Piece for Piano. Chester, London 3 s.

Ireland, John: Soho. Sonata f. Piano [noch ungedr.]

Maleingreau, Paul de [Brüssel]: op. 9 Suite p. Piano. Chester, London 6 s.; Les Angelus de Printemps. II. Suite p. Piano noch ungedr.

Malipiero, G. Francesco: Maschere che passano. Suite. For Pfte. Chester, London 5 s.

Repertoire Series of Pianoforte Music by modern British composers. Ascherberg, Hopwood & Crew, London

Rowley, Alec: Georgian Suite for Piano. W. Rogers, London

Schattmann, Alfred [Berlin]: op. 11 Vier Klavierstücke (Pathetische Suite); op. 12 Sechs Capricen f. Klav. noch ungedr.

Schultheß, Walter [Zürich]: Concertino f. Viol. u. klein. Orch. [Uraufführ. 31. 5. Zürich] noch ungedr.

Stravinsky, Igor: Three Pieces for Piano Duet. Chester, London 2 s. 6 p.

—: Five Pieces for Piano Duet. ib. 3 s. 6 p.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Frey, Emil [Zürich]: Die Krähen. Einakt. Lustspieloper [Text v. A Wohlmuth] noch ungedr.

Malipiero, G. Francesco: Pantea. Symphonic Drama. Klav.-A. zu 4 Hdn. Chester, London 10 s.

Pick-Mangiatti, Riccardo: Basi e bote (Kisses and Cuffs). Text von Arrigo Boito im venetian. Dialekt noch ungedr.

Santoliquido, Francesco: The Bayader of the Yellow Mask. Ballet Pantomime. Klav.-A. Ricordi 12 fr.

Schattmann, Alfred [Berlin]: op. 14 Die Geister von Kranichenstein. Burleske Oper in 3 Akten. Dichtung von Arthur Ostermann noch ungedr.

Stravinsky, Igor: Renard. Histoire burlesque (en 1 Act). Klav.-A. Chester, London 15 s.

b) Sonstige Gesangsmusik

Pouleuc, Francis: Rapsodie nègre for Piano, Flute, Clarin., 2 Viol., Vla, Vc. and Medium Voice. Chester, London 10 s.

Schattmann, Alfred [Berlin]: op. 4, 5, 7—9, 16—18 Lieder und Gesänge f. 1 Singst. m. Klav. noch ungedruckt

Stravinsky, Igor: Berceuses du chat for Contral alto and 3 Clarinets; P. u. St.; Klav.-A. Chester, London 6 + 6 + 3 s.

—: Pribaoutki (Chansons plaisantes) for medium voice and 8 instruments. P. u. St.; Klav.-A. Chester, London 8 + 10 + 4 s.

The **Trinity College** of Music Song Book [Engl. Gesänge a. d. 16.—18. Jahrh.] W. Rogers, London

III. Melodram

Schattmann, Alfred [Berlin]: op. 10 Das Tanzlegendchen (Gottfr. Keller). Begleitende Musik f. Klav. noch ungedruckt

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Atmung — s. Klavierspiel

Aubry, G. Jean — s. Italien; Liszt

Bach. Was kann B. uns heute bedeuten? Von Alfred Heuß — in: Zeitschr. f. Mus. 12

Bantock, Granville. By Leigh Henry — in: Musical Opinion, June

Bax, Arnold. By Eric Blom — in: The Chesterian 5

Beck, Otto — s. Straube

Beck, Paul von der — s. Gesangvereine

Beethovens Cismoll-Quartett, eine Formstudie. Von Carl Prohaska — in: Der Merker 10/1

Bell, W. H. The symphonic works of W. H. B. By M. van Someren-Godfery — in: The musical times 5 (927)

Berlioz, les caractéres essentiels de sa musique. Par Maurice Emmanuel — in: Le Correspondant (Paris) 25. Janv.

Berners, Lord. By Leigh Henry — in: Musical Opinion. Jan.

Blom, Eric — s. Bax

Bruckner. Schlichte Erinnerungen an Anton B. Von Josef Kluger — in: Musica divina (Wien) 3/4

— -Pflege. Von Jos. V. Wöß — in: Musica divina (Wien) 1/2

Carraud, Gaston — s. Ropartz; Roussel

Clifton, Chalmers — s. Contemporany Music

Contemporany Music, A few aspects of. By Chalmers Clifton — in: The new musical review (New York) Jan.

Couperin, François: The „méthode" of. By J. A. Fuller Maitland — in: The Chesterian 8

Debussy, Claude: An letter [über sein Prélude à l'aprèsmidi d'un faune] — in: The Chesterian 4

Ebel, Arnold — s. Reger

Eckstein, Ernst — s. Krankenversicherung der Musiker

Eggar, Katharine E. — s. Williams, R. V.

Elgar, Sir Edward. By G. Bernard Shaw — in: Music and Letters. Jan.

Emmanuel, Maurice — s. Berlioz

Engel, Carl — s. Loeffler

England. Musicisti inglesi del passato e del presente. By Guido M. Gatti — in: Emporium, Bergamo Sept. 1919

— s. Flute

Evans, Edwin — s. Howells; Williams

Falla, Manuel de [span. Komp.]. By Joaquin Turina — in: The Chesterian 7

Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Melos-Hefte:

Heft I

HERMANN SCHERCHEN . . Geleitwort
— An Busoni —
HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, I.
HERMANN SCHERCHEN . . Arnold Schönberg
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, I.
Prof. ADOLF WEISSMANN . Der Weg z. mod. Pianisten
BILDNISSE: Ferruccio Busoni — Eduard Erdmann
PAUL VON KLENAU . . . Dänische Musik
Dr. LEICHTENTRITT . . . Bücherbesprechung
HERMANN SCHERCHEN . . Zu Hans Pfitzners Ästhetik der musikalischen Impotenz
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGEN: Faksimile eines Reger-Briefes (Dieser Brief ist uns von dem derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald gütigst zur Veröffentlichung überlassen worden)
„Das Problem", Lied von Eduard Erdmann in Faksimile

Heft II

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, II.
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Die Quellen des Neuen in der Musik
EDUARD ERDMANN . . . . Moderne Klaviermusik
ALFRED DÖBLIN . . . . . Vom Musiker (Ein Dialog mit Kalypso)
Dr. HANS MERSMANN . . . Musikalische Kulturfragen
FRITZ FRID. WINDISCH . Musikphysiologie
SIEGMUND PISLING . . . Paul Bekkers „Neue Musik"
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGE: „Grablied", Lied von Heinz Tiessen in Faksimile (aus Shakespeares „Cymbelin"; übersetzt v. Lud. Berger)

Heft III

OSCAR BIE . . . . Nikisch und das Dirigieren
HERMANN SCHERCHEN . . Nikisch und das Orchester
LORENZ HÖBER . . . . . D. Dirigierkunst Art. Nikisch's
JÜRGEN VON DER WENSE Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch
H. W. DRABER . . . . . . Die Nikisch-Programme und der musikalische Fortschritt
ARTHUR NIKISCH . . . . Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
PORTRAIT: ARTHUR NIKISCH (Aus der Luxusausgabe „Im Konzert" v. Oscar Bie mit Steinzeichnungen von Eugen Spiro, Verlag Julius Bard, Berlin)

Heft IV

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, III.
FRITZ FRID. WINDISCH . Reger's Verhältnis z. Tonalität
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, II.
CÉSAR SAERCHINGER . Amerikanische Musik
Dr. ALFRED DÖBLIN . . Bemerkungen eines musikalischen Laien
INAYAT KHAN . . . . . Musikweisheit der Inder
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGE: Alfred Mombert: „Bläue des Chaos", Hans Jürgen von der Wense

Heft V

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, IV.
BELA BARTOK . . . . . . Das Problem d. neuen Musik
Dr. HANS MERSMANN . . . Die Empfangenden
RUDOLF CAHN-SPEYER . . Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGE: Richard Dehmel: „Zweier Seelen Lied", Manfred Gurlitt

Heft VI

Prof. ADOLF WEISSMANN . . Moderne Musikkritik
A. M. AWRAAMOFF . . . . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, I.
Dr. FRITZ STIEDRY . . . . Der Operndirektor Mahler
EDGAR BYK . . . . Mahlers Ekstase ein Vermächtnis
OSKAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, III. Das Oratorium
Dr. HUGO LEICHTENTRITT . D. Mahlerfest i. Amsterdam
FRITZ-FRID. WINDISCH . . Willem Mengelberg
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . Bedeut. Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGEN: Bildnis Gustav Mahler's aus dem Jahre 1893 (a. d. Privatbesitz d Herrn Dr. Berliner, Berlin) Rodin's Mahlerbüste — Portr. Will. Mengelberg's Unveröffentl. Brief Gust. Mahler's in Faksimile (Dieser Brief ist uns von dem derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald gütigst zur Veröffentlichung überlassen worden)

Heft VII

SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, II.
EGON WELLECZ. . . . Die letzt. Werke Claude Debussys
Dr. ALFRED GUTTMANN Das Tempo
HUGO MARCUS . . . . Da-capo, Lied, Gesumm
LORENZ HÖBER . . . . Die Notlage der Orchestermusiker
Prof. Dr. ALTMANN . . Bedeutende Neuerscheinungen u. Manuskripte
BEILAGE: Heinrich Heine: „Hast Du die Lippen mir wund geküßt", Hermann Scherchen.

Heft VIII

SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, III.
Dr. UDO RUKSER . . . . Die Situation der heutigen Musik
Prof. LUD. RIEMANN-Essen Zur Tonalität
HEINZ TIESSEN . . . . Die Zukunft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte
BEILAGE: Maskowski, Gedicht von Gippius
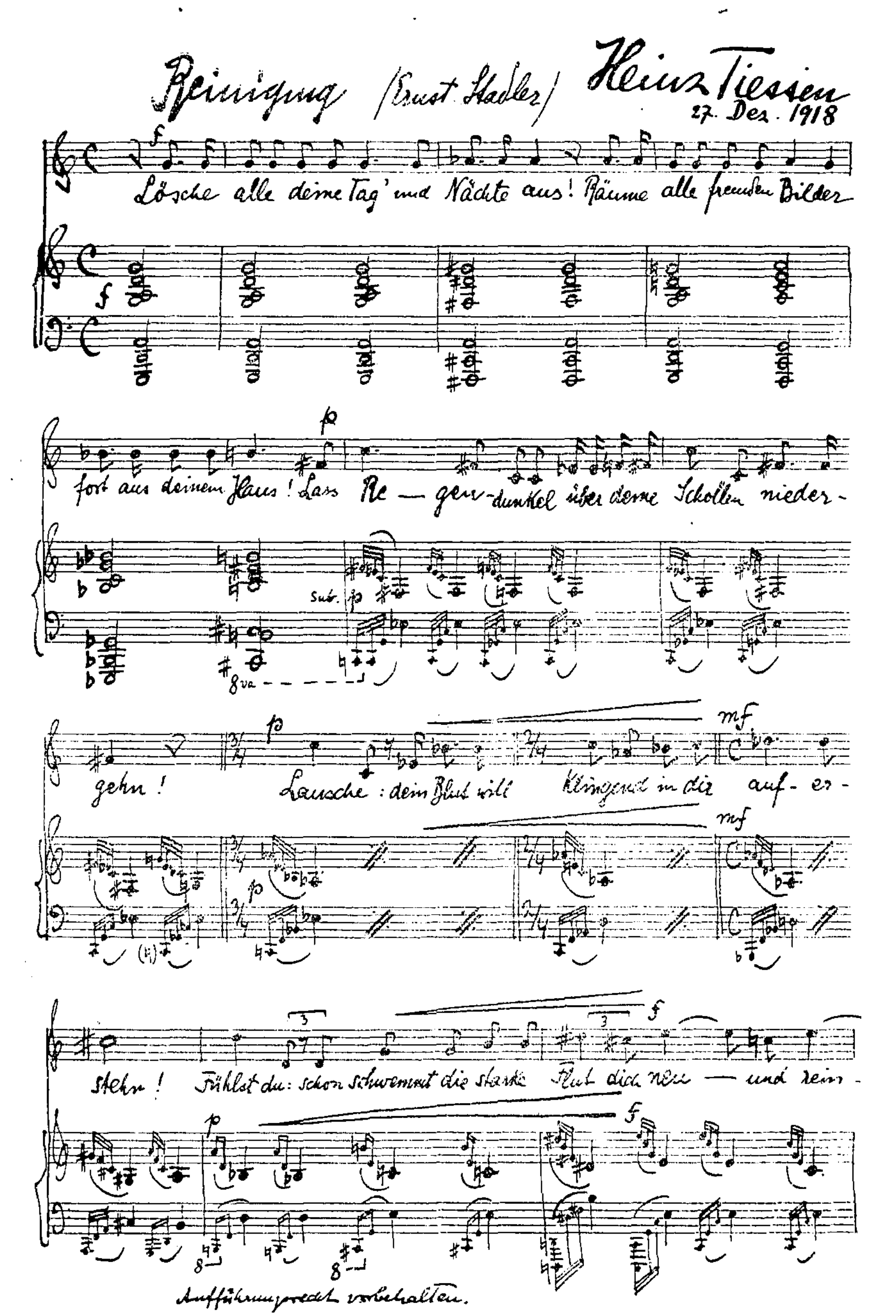
Heft IX

HERMANN SCHERCHEN . . . Das Tonalitätsprinzip u. die Alpen-Symphonie von R. Strauß, I.
ROBERT MÜLLER-HARTMANN Zum Stilproblem der neuen Musik
EDUARD ERDMANN . . . . . Von Schönberg und seinen Liedern
OSAR BIE . . . . Operette
Dr. OSKAR GUTTMANN . . . . Von der Musikkritik
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . . Bedeut. Neuerscheinung. u. Manuskripte
BEILAGE: A. T. Wegner „Deine Haare sind braun", Bruno Weigl
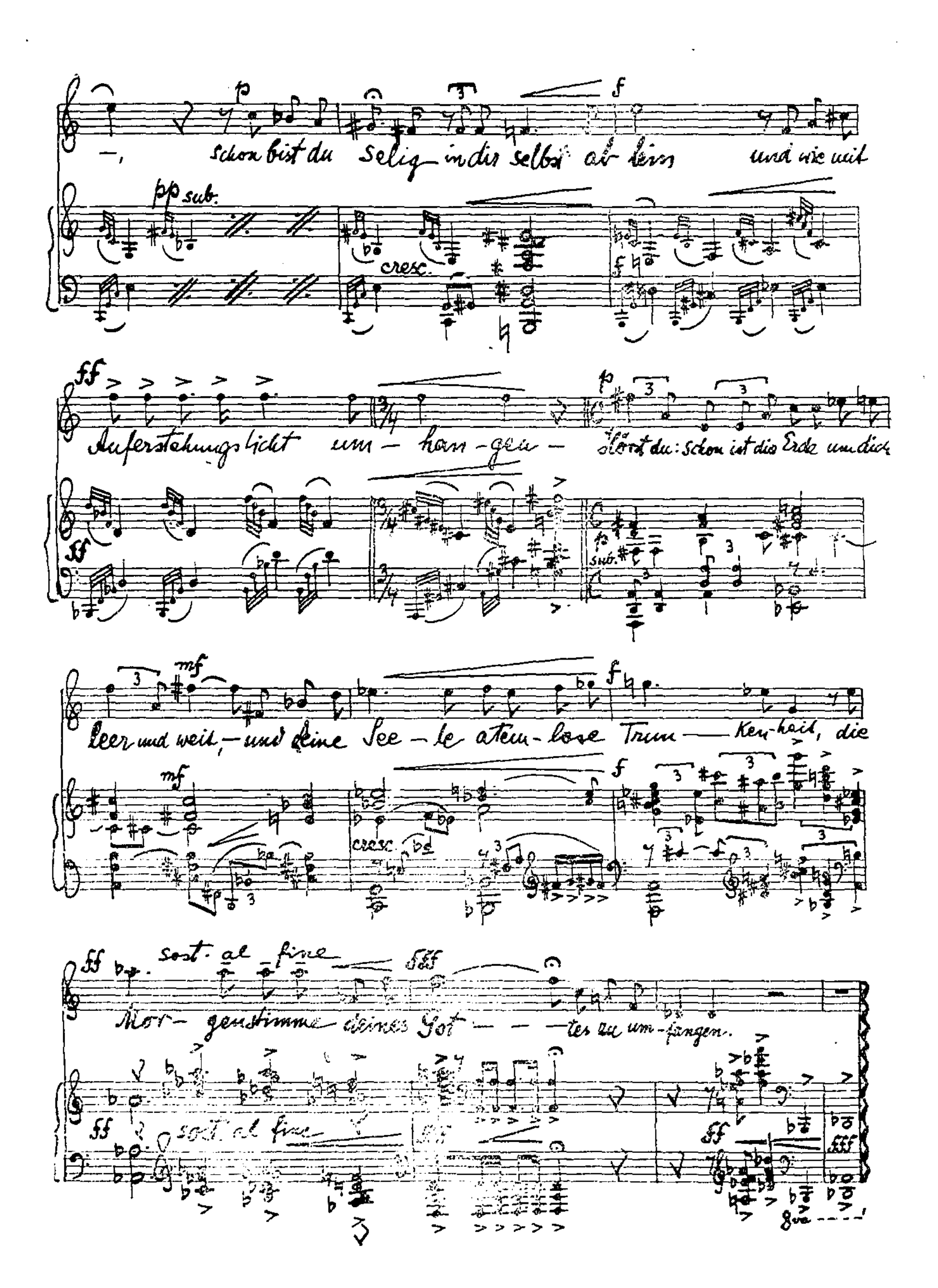
Heft X

HEINZ TIESSEN . . . . . Das Tonkünstler-Fest des Allg. Deutschen Musikvereins. Weimarer Ergebnisse
FRITZ STIEDRY . . . . . Aus einer Denkschrift
ALFRED DÖBLIN . . . . . Die Selbstherrlichkeit des Wortes
GERHARD STREKE . . . . Arnold Schönbergs Op. XIII
OSCAR GUTTMANN . . . . Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte
BEILAGE: Alfred Schattmann „Nun die Blätter welk ab...",


CG
Clichés
nach jeder Art Photographien oder Zeichnungen
Erstklassige Autotypien u. Zinkhochätzungen nach Strichmanier
Galvanos, Stereotypien, Photographische Aufnahmen, Retuschen, Entwürfe
Cliché-Gesellschaft m. b. H.
Berlin SW 48
Friedrichstraße 231
Fernsprecher: Amt Lützow 8127



Notenbeilage zu „Melos" 11. Heft, Juli 1920.



schon bist du selig in dir selbst
und wie mit
Auferstehungslicht um – han – gen –
Hörst du: schon ist die Erde um dich
leer und weit, – und deine See – le atem-lose Trun – ken-heit, die
Mor – genstimme deines Got – – – tes zu um-fangen.
pp sub.
cresc.
sost. al fine



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Straße 7. — Fernruf: Pfalzburg 8827.
Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 12 — Berlin, den 1. August 1920 — I. Jahrgang

INHALT

Das dritte Regerfest in Jena

Von Erwin Lendvai.

Il y a trop de musique en Allemagne ruft Romain Rolland in seinem Musiciens d' aujourd'hui, dem an unzähligen Konzerten, Opernvorstellungen und Musikfesten zersplitterten deutschen Musiker zu. Und mit Recht. Man gehört sich selbst nicht mehr, man entfremdet sich der eigenen Seele. Jeden Fußpfad zur Selbsterkenntnis verstellen geschäftige Großstadtdämonen der Sensation. Vor zwei Wochen noch beim Tonkünstlerfest in Weimar, soeben vom Jenaer Regerfest heimgekehrt, wo Weimarer Konzertnachbarn bedauern, daß ich nicht auch am Leipziger Bachfest mit ihnen zusammentraf. Sie erzählen mir von ihren Eindrücken, die ihnen das Amsterdamer Mahlerfest einprägte. Ein Teilnehmer an den beiden Wiener Festwochen bedauert, an der Münchener Woche nicht teilgenommen zu haben, dafür machte er vielleicht das Niederrheinische oder die „Kasseler Festspielwoche mit!? Oder war er während der „deutschen Woche" im Berliner Staatsopernhaus genießender Mitmensch? Fährt er gar von Jena noch zum Eisenacher Beethovenfest. Rauschende Feste . . .

Frau Elsa Reger veranstaltete vier Regerfestkonzerte, denen das Rauschen durch fehlenden Orchesterklang versagt bleiben mußte. Rausch ist jedoch nicht Reger's Sache, denn nur pathetische Materie oder neopathetische Ekstase rauschen. Regers Kunstinhalt besteht eben in der Entmaterialisierung des Substanziellen; seine Kunstform löscht typische Gliederung aus, um subjektiven Impressionen das Wort geben zu können. An Bach erstarkter Kontrapunkt bindet Inhalt und Form. Stahlharte Disziplin wacht über lockere Improvisation. Aus diesen paradoxen Erscheinungen ringt eine katholisch-protestantische Seele am Beginn des XX. Jahrhunderts sich durch; die zwischen Gott und Technik simultangewordene Welt erfüllt Reger mit Schrecken. Sie weist ihn zurück, sie zieht ihn an. Und seine kämpfende Unschlüssigkeit barockisiert seine romantische Art, romantisiert seinen barocken Geist. Den Theoretiker weckt der Phantast, den Grübler der Draufgänger. Er glaubt den Fabrikschornsteinen Märchen aus Wunderwelten, der Gottsucherseele von der Exaktheit der Maschine erzählen zu müssen.

Auf solche Weise kam er nicht zum Gestalten aus sich, sondern zu einer eminent fleißig-bewerteten Einfühlung in seine reizsam unentschlossene Zeit, in eine Zeit des Übergangs, der chromatischen Physiognomielosigkeit.

Das in uns Singulärwertende will vom Reger'schen Zwiespalt sich abwenden, und klagt nur leise über Schwerverständigkeit. Wohl läßt es sich von den Tonvisionen gerne hinreißen oder zumindest anerkennt es die fördernde, anregende, ja bahnbrechende Bedeutung des Regerischen Schaffens, doch . . . .

Nun ja, dieses Doch ist es, daß das „Problem" Reger neutralisiert. Reger ist die Totalität eines hochbedeutenden Torsos; er ist dem unausgereiften Menschen subordinierter Künstler mit dem Ergebnis eines hochdifferenzierten Artistentums. Den Beweis erbringt ein „Offener Brief", den er 1907 auf Anregung der Redaktion an den Herausgeber der „Musik" richtete. Unter ästhetisch vielfach unhaltbaren Ausführungen stehen auch diese Worte:

> „. . . es ist nicht zu leugnen, daß heutzutage von sehr vielen, die den Pegasus besteigen, sehr wenige eine Ahnung vom Reiten haben. Der große, an und für sich prachtvolle Begriff „inneres Erlebnis" hat in unreifen Köpfen verheerend gewirkt, man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, daß Kunst von Können kommt."

Zwischen ihm und seinem Pegasus wurde ein in fünfundzwanzig Schaffensjahren viele hundert Werke gerittenes Galopptempo vereinbart. Nur führte ihn das edle Tier

nicht gen Olymp; weil das oben abgebrochene Doch ihn den Lebenskontrapunkt nicht erlernen ließ. Noch viel weniger die Gottharmonie. Hätte der jähe Tod ihn von der Schultüre nicht verwieſen (und Reger hatte ſchon die Klinke in der Hand), er hätte zwanzig Jahre ſpäter den Offenen Brief in einer verbeſſerten Auflage erſcheinen laſſen, und es hätte dann geheißen: „Daß Kunſt vom Menſchſein kommt, wenn Gottharmonie das Können zum Erglühen bringt." Denn was nützt uns das zuguterletzt doch von Roſt und Motten zerfreſſene Wiſſensſtückwerk, wenn nicht Engelzungen mit Liebe redeten?

Der Menſch iſt die Beſtätigung der Erkenntnis. Je höheren Flug das bewußte Denken, Spinozas „Intelligere" nimmt, um ſo höher wertet die erkenntnisbildende Kraft. Hier ſetzt aber im Falle Regers der große Widerſpruch ein. Reger hört denkend, doch ſein Denken iſt nicht autonom. Daher unſere Heterogenitätsempfindung, die Chaosſprüngen und Ätherflügen widerſtrebt. Das Ergebnis: Reger zwingt nicht, wir tun uns Zwang an. Ohne Kontraſte, ohne einheitlich gefaßte Mannigfaltigkeit keine Kunſt. Regers Kontraſte ſind jedoch Widerſprüche; es iſt nicht der Reizbare, der nach Mäßigung ſtrebt, ſondern der Epikurärer, der auch Stoiker ſein kann. Die zwei Seelen in ſeiner Bruſt ſind nicht zeitlich vertikal getrennt, ſondern treten einander unter- und übergeordnet gleichzeitig auf. Nur ſo verſtehen wir, wie es möglich iſt, daß Reger von Bach zu Brahms mit Wagners „unendlicher Melodie" bauen will, um hüben ſchumannweiche Sonatenſätze, drüben chopinſüße Salonſtücke zu monumentaliſieren. Ständiges Suchen läßt ihn an ſich ſelbſt irre werden. Drum ſieht Ernſt Bloch in ſeinem „Geiſt der Utopie"*) ihn als ein „leeres, gefährliches Können und eine Lüge dazu". Das iſt zu weit gegangen. Ich ſehe nur Verlorenheit ſtatt Lüge. Nur ein durch zu frühen Tod nicht in Vollerſcheinung getretenes Ich. Darin liegt, daß Reger nicht weiß, „Ungebildet wie er ſchon iſt, ob er einen Walzer oder Paſſacaglien ſchreiben ſoll, ob er die Toteninſel oder den hundertſten Pſalm zu vertonen hat. So ſehen Ton und Sprache nicht aus, wenn man morgens an ihrer Quelle ſitzt. Wie leer bleibt alles, wenn ſich Reger, die unbachiſchſte aller Erſcheinungen, auch noch gläubig gibt, weil der geborene Anlehner und Variationskünſtler gerade formal in dieſem Geleiſe läuft. Er iſt nichts, er hat nichts als eine Fingerfertigkeit höherer Ordnung und das Empörende daran bleibt, daß er doch nicht nur nichts iſt, ein Quell der fruchtloſen Irritierung."

Dieſes in ſeiner Schroffheit nur noch von Walter Krug (Die neue Muſik)**) übertroffene Kriterium kann nur aus dem entblößten Mangel an Reinmenſchlichen ſeine Berechtigung gezogen haben. Ein auf vier Konzerte verteiltes dreitägiges Muſizieren muß den Seelenkern des Inbetrachtkommenden freilegen. Nun iſt der Beweis erbracht; Reger verträgt nicht vier Veranſtaltungen in einem Rahmen. Beethoven, der in ſeinem Schaffen eine Addition von drei Menſch-Neuwerdungen bedeutet, beſitzt die ſtromſchwellende Kraft uns drei Tage hindurch mit neuen und immer neuen Gaben zu erfreuen. Auch Bach und Mozart wirken während einiger [illegible]ch folgenden Konzertveranſtaltungen erhebend, erfriſchend auf uns. Schon bei L[illegible]ns merkt man eine gewiſſe Monotie der Lebens- und Kunſtauffaſſung. Und nun er[illegible] bei Reger. Hier wird das Logiſche alogiſch, das Vielfältige zum Widerſpruch, das Typiſche zur Manier. Einen alogiſchen Widerſpruch bilden die manirierten Unterbrechungen, die das charakterlos Charakteriſtiſche bilden. Allegroanſätze ſchneiden langſam hinbrütende Meditationen ab, um nach längerem Stillſtand von rhythmiſcher Sehnſucht gequält die frühere Exiſtenz behaupten zu können. Reſultat: ein dynamiſches Moſaik. Reger entſcheidet ſich gegen Bach; denn während Bach ſammelt und zentral deutet, zerſetzt und zerſtreut Reger.

* München und Leipzig 1918. Duncker & Humblot — S. 122.

** Erlenbach b. Zürich 1920. Eugen Rentsch. S. 44 u. ff. — Vergl. auch: „Der lose Vogel", eine Monatsschrift. I. (u. letzter) Jahrgang. Nr. 10/12 — Seite 329. Chaos der Logik (Autor anonym = Walter Krug).

Das was an Bach erinnert ſind nur die kontrapunktiſchen Gruppenbildungen und Choralmelismen. So ſteht es um ſeine Sonaten-Eckſätze, deren Form den Inhalt nur ahnen läßt, noch nicht beſtimmt. Die boshaft lachende Koboldmunterkeit ſeiner Scherzi mit ihren a-b-a-Schemen ſtehen in keiner Beziehung zum Vorangegangenen und zum Folgenden. Sie könnten mit ihrer gleichſam anhaftenden hämiſch-ironiſch-grotesken Natur von Werk zu Werk miteinander vertauſcht werden. Man kennt das geſpenſtiſche Huſchen der dem Klavier anvertrauten Flötenregiſter. Die ſataniſchen Pizzicatis der Streicher und die ſchmollende Pianiſſimochromatik der ableitenden Organe. Die darauf folgenden reſignationsergebene b-Teile erinnern an die Unterbrechungstaktik der Eckſätze und münden, weil das Formſchema es ſo will, in die Wiederholung der a-Teile. — Unvergleichlich beſſer ſteht es um Regers langſamen Satz. Tieftraurige Entſagung entſtrömt aus ſeinen Largo's und Adagio's. Dieſe Sätze wollen das frühe Hinſcheiden ihres Meiſters klagen, oder ſie wehklagen über den Zwieſpalt zwiſchen Regers Welt und ſein Ich, das im Kampf welterdrückt eine furchtbare Niederlage erleiden mußte. Wenn wir an dieſem erhaben geſtimmten Sang nicht inneren Anteil nehmen können, ſo iſt daran, wie ſchon angedeutet, eine letzte Abklärung nicht-aufkommen-laſſende Sprödigkeit Schuld. Es fehlt am (nichtlachenden) Humor, an ethiſch empfundenen, künſtleriſch erfundenen Ausgleich und Verſöhnung, Herzensgüte und Menſchenliebe. Es lallt in ihm nicht das trotz Erwachſenſein einfältig-demütige Kind, das „Vater, Dein Wille geſchehe". Wie ſehr fühlt man gerade dieſen Mangel in den langſamen Sätzen, wo durch die gedehnte Zeitbewertung wir Regers Schritten genau folgen können.

Es iſt nicht zu leugnen, daß Reger im Verlauf der Formung zu edlen Kriſtallerſcheinungen kommt, die durch ſeine Furchtloſigkeit des Formprinzips gegenüber erklärbar ſind. Merkwürdig gruppiert er die einzelnen Innenteile der Sätze, die ſodann nicht ohne dramatiſche Spannfähigkeiten in Aktion treten. Hätte alſo Selbſterkenntnis zwiſchen Welt und Ich Gleichgewicht gehalten, ſo hätte nicht Witz, Ironie und Sechzehntelbewegung Humor zur Melancholie oder Unraſt umgebogen.

Faſt alle regerfeſtlich dargebotenen, ſelten gehörten Werke wollen durch ihre grübleriſche Grundſtimmung die grelle Öffentlichkeit meiden. Seine Orgelwerke, eine 35 Minuten in Anſpruch nehmende Introduktion. Paſſacaglia und Fuge (Opus 127) und die zweite Sonate (Opus 117) wollen in der nach Gottesdienſt ſtill gewordenen Kirche dem Organiſten allein gehören. Die vierte Choralkantate „Meinem Jeſum laß ich nicht" für Soloſopran, gemiſchten Chor, Solo-Violine, Solo-Bratſche und Orgel konnte nur die kräftigen Konturen einer Gelegenheitskompoſition mit vielen Imitationsfetzchen aufweiſen. Zwei Männerchöre aus Opus 38 gehören zum zur Genüge bekannten Liedertafelton, und die Dutzend bekannt-unbekannten Lieder brachten ſchon durch die unglückliche Wahl gleichſchließender Ausklänge den neuen Beweis, daß Regers Lyrik nur an Inſtrumenten intoniert ſingen kann. Seine im Klavierpart zum Ausdruck gelangte lyriſche Einfühlung in die Gedichte ſtreift den Stimmungsinhalt und erübrigt die Singſtimme. Sie ſind poetiſche Klaviergloſſen zu den Gedichten. Seine zu Gehör gebrachten Klavierſtücke wollen nicht mehr ſein als launige Arabesken mit Chopin's Feder gezeichnet.

Suchte jedoch Reger nach dem, was an ihm zu überwinden war, ſo gelangen ihm prächtige Kammermuſikwerke, ſo die ergreifende Violinſonate in C-moll mit Largo-Schwanengeſang, der Mai 1916 ſeine irdiſche Hülle dem Feuer vermittelte. Das Bild des ſinkenden Sarges bei abſchiednehmendem D-dur . . .

Von der reſtloſen Hingabe des Buſch-Quartetts getragen krönte das gigantiſche Es-dur-Streichquartett die drei Feſttage. Innere Abklärung durchſchimmert hier die in wundervoller Klarheit fixierte Tonſprache Regers. Ein von Ewigkeitsharmonieen der Menſchenſeele widerhallendes klaſſiſch und dennoch neu erſcheinendes Werk. Schon im erſten Anhieb verrät ſich die Hand des ſouverainſchaltenden Meiſters: der glühendes

Temperament diesmal durch Können nicht löschte. So gestattet eine göttliche Fügung dem Werk für alle Zeiten Regers Fürsprecher zu sein.

Und nun stehen wir wieder vor dem Regerproblem. Kunstprobleme stehen im Einklang mit dem Problem des Menschen. Mit dem Menschen, dessen Kunst zur Diskussion steht, zur Klärung zu gelangen, ist kein Leichtes — im Falle Reger vielfach entstellt durch das eminente Können, das bleischwer an seiner Psyche haften blieb. Das Können, das das Material bändigt, läßt ihn auf der Brücke zwischen der tonalen Lyrik und der atonalen Epik zwar als einen der ersten Neulandsucher unserer Zeit erscheinen. Die chaotische Unklarheit seiner Seele hemmt ihn jedoch, sodaß eine Entscheidung nicht getroffen werden kann. Reger ist der typische Vertreter der zur Entwertung verurteilten Übergangszeit: Vom unendlichen Wagnermelos zur knappen Formgebung einer werdenden Epoche. Ein Kampf zwischen dem weichabgerundeten Barock am Ende des XIX. Jahrhunderts und zwischen scharfkantigen éclats eines expressionistischen Ausdrucks, der sich durch unsere Tage einer Stilwerdung entgegenreckt.

Das Verstehen „hypermoderner" Akkorde

Von Ludwig Riemann.

Die Anhänger moderner Musik sind leicht geneigt, die Klanganalyse als eine „Stilvergewaltigung" anzusehen, einerseits, weil die lineare Polyphonie sich einer senkrechten Anschauung (wie sie die Klanganalyse verlangt) erwehrt, anderseits, weil die Anhänger moderner Musik den Stil eines Kunstwerkes anscheinend nur aus seinen klanglichen Eigenschaften herleiten. Beide Gründe entbehren der Berechtigung, denn das Lineare in der Polyphonie darf des Zusammenhanges nicht entbehren. Der Zusammenhang begründet sich aber nur aus den akkordlichen Gemeinschaften. Ferner: der Stil eines Kunstwerkes schließt außer den klanglichen Eigenschaften in sich das Motivische, Rhythmische, Strukturelle und Ästhetische, sämtlich Eigenschaften, die in diesen Aufsatz nur wenig berührt werden. Wie die Beherrschung einer Sprache nicht ohne Kenntnis der Grammatik möglich ist, so setzt auch das Verständnis der Musik die Heranziehung der Grammatik voraus, wenn auch die musikalische Grammatik vielfach von dem herrschenden Stilprinzip und von subjektiver Auffassung abhängig ist.

Das Verstehen hypermoderner Akkorde dürfte auf keine Schwierigkeiten stoßen. Wir müssen uns nur in die Voraussetzungen hineindenken, denen unser Musikempfinden unterworfen ist und die uns wenig oder garnicht zum Bewußtsein kommen:

1.) Das Musikempfinden der Bewohner der nördlichen Küstenländer und Tiefebenen Europas wird zum großen Teile von einem halbstufigen Leittonsystem geleitet, dem sich die Ganzstufen angliedern.
2.) Wir hören nicht Musik, wie sie klingt, sondern wie wir sie auffassen.
3.) Töne ohne Auffassung unserseits können zwar unter den Begriff „Musik" fallen, stehen aber auf derselben niederen Stufe wie der Tonschall eines beliebigen Körpers und wie Geräusche, die auch z. B. im Orchesterspiel Platz finden.
4.) Erziehung und Kultur setzen in jedem Menschen jeder Rasse ein Tonempfinden fest, das zum Ausgangspunkt bez. Gradmesser für tiefere, geringere oder fehlende Auffassung wird.

5.) Für uns iſt jeder Zuſammenklang oder jede melodiſche Linie dem Geſetze der Spannung und Entſpannung unterworfen.

6.) Der Stimmungsgehalt eines Tonſtückes bedient ſich ſämtlicher 5 Punkte.

Geographiſche und klimatiſche Verhältniſſe begründen bei den Bewohnern der Tiefebene den Vorzug des halbſtufigen Leittones und der Ganzſtufen und bei den Bewohnern der Hochländer und Gebirge den weiterer Intervallverhältniſſe. Dieſer wichtige Grundſatz hat die Kirchentonarten wegen ihrer ganzſtufigen Leittöne bei uns niemals heimiſch werden laſſen, ferner zu der Regierung der beiden heutigen Tongeſchlechter geführt und wird für die Zukunft neuen Tonſyſtemen nur mit dem größten Widerſtreben Raum geben.

Beſonders bemerkenswert iſt der hiſtoriſche Werdegang der Halbſtufe. Die Geſchichte der Verſetzungszeichen lehrt uns durch den wachſenden Gebrauch des Kreuz- und Be-Zeichens die Befeſtigung der Halbſtufe zunächſt als Leiteton, dann als Farbton, Alterierung und Mittel zur Klangvertretung. Die Halbſtufe war und iſt es, die der Grundfarbe des Urklanges nach und nach feinere Licht- und Schattentöne aufſetzte, ſo tief und einflußreich, daß ſchließlich das Tonalitätsgebäude ein ganz neues Ausſehen erhielt, ſodaß heute der Wunſch zu einem Neubau aufkommt. Obgleich jeder Fortſchritt an dem Gebäude der Tonalität rüttelt, iſt dieſes dennoch mit ſeinen Grundpfeilern Tonika, Dominante und Subdominante (ſiehe Tonnetz) bis in die Jetztzeit hinein feſt verankert geblieben, und muß der Fortſchritt vorderhand noch damit rechnen, d. h. jeder hypermoderne Akkord muß ſich darauf zurückführen laſſen. Geſchieht dieſes nicht, ſtehen wir einer Discrepanz oder Tönen ohne jede theoretiſche Auffaſſung gegenüber. Ich ſage „theoretiſch", denn das Muſikhören-erfaſſen richtet ſich bis heute zunächſt nach der muſikaliſchen und dann erſt nach der äſthetiſchen Auffaſſung. Beſonders ist es der geheimnisvolle Zug des Kreuzhalbtones nach oben und des Behalbtones nach unten, der in uns die Auffaſſung, das Verlangen nach einem Tonalitätsklang zu dirigieren ſucht. Die Halbſtufen ſuchen jede Abzweigung der freien Harmonie auf die Hauptbahn der eſſentiellen Tonalität zurückzuführen. In ihrer Eigenſchaft als beziehungsfreies Intervall wirken ſie ſtets klangkontraſtlich und enthalten ſomit den größten Bewegungstrieb und damit einerſeits die lebhaft atmende Kraft der Auflöſung und anderſeits die ſtärkſte Nahrung der Atonalität. Es iſt ein Irrtum zu glauben, daß wir die Töne ſo hören, wie ſie an unſer Ohr treten. Nicht das Ohr hört ſondern das Gehirn. Das Ohr ſpielt bloß die Rolle eines Schallleiters. Im Gehirn aſſimiliert ſich der gehörte Klang mit den in uns lebenden Tonvorſtellungen und wird dort eingeſchaltet. Solange ſich dieſes auf einen komplizierteren Klang bezieht, der ſich nach einem Tonalitätsklang auflöſen läßt, erſcheint die Einſchaltung mühelos. Selbſtverſtändlich richtet ſich die Auflöſung nach dem Strom des Zuſammenhanges. (Beiſpiel I).

Die Halbſtufe öffnet hier Tür und Tor für alle möglichen Wendungen. Bewundernswert, ja rätſelhaft finde ich dabei die Tätigkeit unſeres muſikaliſchen Gehirns, die Diskordanzen* (a) auch dann auf zweite Akkorde (b) zu beziehen, wenn dieſe nicht zum Erklingen kommen. Daraus reſultiert die Aneinanderreihung fremder Akkordgeſtaltungen (a) mit fehlenden Auflöſungen (b) ohne Verletzung des Zuſammenhanges.

Nun kommt es aber häufig vor, daß moderne Akkorde ſich einer Einſchaltung wehren.

Wir hören den Klang des Beiſpiels II

Im Gehirn entſteht folgender Prozeß: Der Klang erweckt im erſten Augenblick ein Unbehagen. Da er ſich nicht mit unſerm Tonalitätsgefühl ſofort deckt, iſt das denkende Gehirn bemüht, den Klangknäuel zu entwirren. Unſer Auflöſungsbedürfnis, unterſtützt durch das ſtrömende halbſtufige Leittongefühl zieht das h nach c, das as nach g, das dis nach e, falls der Akkord innerhalb des C-Bereiches ſteht. Der Prozeß der Klangwirkung iſt alſo mit der Intonation nicht erledigt. Das Gehirn verarbeitet jeden derartigen Klang weiter, beſonders wenn er als Endakkord ertönt und fügt ihm in der Vorſtellung im Bewußtſein oder Unterbewußtſein einen Klang bei, der

*) Unter „Diskordanz" verstehe ich einen außerhalb der Tonalität liegenden Akkord, der uns die Möglichkeit gibt, in einen Tonalitätsakkord überzuleiten, eine Voraussetzung, die der „Diskrepanz" fehlt.

dem Tonvorſtellungsleben des Hörers entſpricht. Als Endakkord wird dann entweder gehört c e g c oder c e g h (als Konſonanz) oder — ein ſolcher fehlt. Im letzten Falle entſteht ein Unluſtgefühl. Die Urſache dieſes kann ſein ein geſundes aber wenig differenziertes Tonalitätsgefühl, oder ein Mangel der Möglichkeit halbſtufiger Auflöſung, (z. B. Beiſpiel III).

Dabei müſſen wir ſcharf unterſcheiden, ob wir den Klang bloß hören oder auch in Notenſehen.*

Der letzte Klang erſcheint in unſerer Vorſtellung nämlich nicht, wie er geſchrieben ſteht, ſondern wie in Beiſpiel IV und löſt ſich dann im Geiſte nach Es-dur (fis nach g, d nach es, a nach b) oder D-dur (es nach d) auf, je nachdem eine oder die andere Tonart vorher regiert.

Entſpricht es nun aber dem Willen des Komponiſten, den an erſter Stelle gebrachten Akkord ſo zu ſchreiben, wie in Beiſpiel V, so vermag das Auge allerdings wenig damit anzufangen, das Ohr dagegen hört den ersten Klang — wenn das Auge ausſchaltet. Arbeitet das Auge mit, ſo entſteht ein Monſtrum, d. h. „Seltſames, wodurch die Götter Böſes anzeigen". Das Gehirn kann den Akkord nicht verarbeiten. Das tonale Gefühl will ihn ablehnen, weil er der phyſikaliſchen Eigenſchaft des Geräuſchklanges nahekommt, alſo einem unaufgelöſten Schwingungskonglomerat entſpricht. Da man aber jedem Geräuſch in der Muſik eine äſthetiſche Deutung unterzulegen bemüht iſt, vermag nur der Stimmungsgehalt die Exiſtenzmöglichkeit des Akkordes zu retten.

Zwecks Anſchauung moderner Akkorde iſt eine Grenze zu ziehen zwiſchen muſik-theoretiſcher und äſthetiſcher Auffaſſung. Die Verwiſchung beider Arten führt zu dem unglückſeligen Beginnen, die Akkorde in ein Syſtem zu bringen. Äſthetik als Wirkung des Schönen kann nicht ſyſtematiſiert werden. Und wenn es der Einzelne dennoch verſucht, bleibt es eine Schubladenwahrheit, d. h. die Wahrheit des Syſtems dringt als rein ſubjektives Ergebnis nicht nach außen. Wohl kann eine äſthetiſche Deutung uns beeinfluſſen und überzeugen, aber ſie bleibt auf dem gedeuteten Akkord ſtehen, breitet ſich nicht als Syſtem aus. Wenn R. Strauß am Schluſſe ſeines Zarathuſtra zum H-dur Akkord das tiefe c dreimal bringt und dieſem c die Deutung des „unauflösbaren Rätſels der Welt" gibt, ſo vermag wohl der wiſſende Hörer dieſer Privatanſicht beizuſtimmen. Die Unglücklichen, die das deutende Wort Strauß's nicht erfahren, werden wahrſcheinlich das c als unreines h hören, oder dem c halbſtufig das h im Geiſte nachfolgen laſſen, oder ſie fragen ſich: was ſoll das c? — Wo oder wie hilft hier ein Syſtem? Hier beginnt die Mauer, welche ſich vor dem Verſtändnis der Atonalität aufrichtet. Manche wollen ſie mit Gewalt ſtürmen und überklettern, um die neuen Schönheiten erkennend zu ſchauen. Ich bitte dagegen, mit mir einmal die Mauer in Ruhe zu umgehen und mir in das Reich meines Tonnetzes zu folgen, um von dieſer Höhe aus einen Fernblick in neue Weiten zu gewinnen.

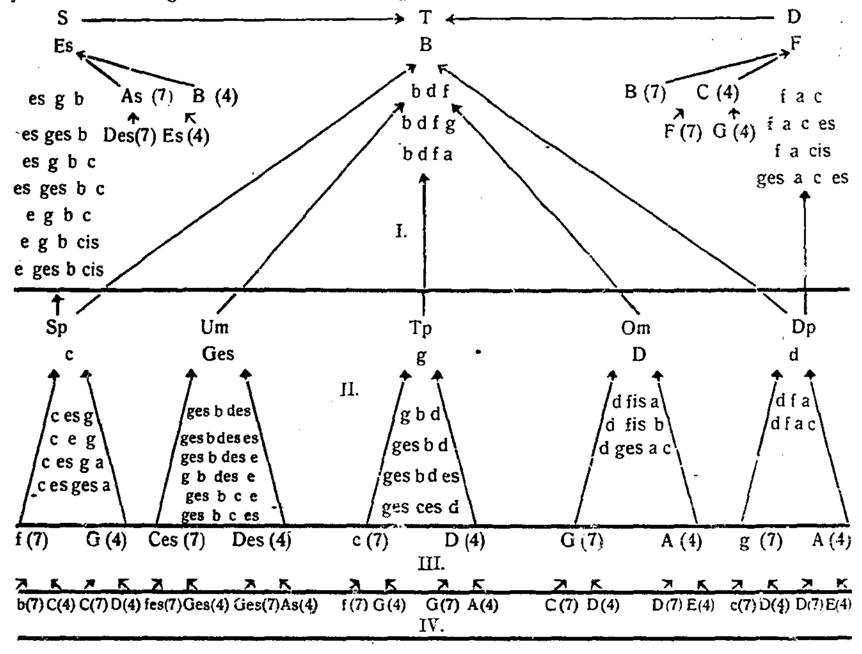
Die Tonalität beherrſcht unſer Gefühl noch immer in viel größerem Maße, als wir zu ahnen vermögen. Sie öffnet uns Ausblicke auf Gelände, deren Nutzbarmachung nicht erſchöpft iſt. Mit Rückſicht auf eine ſpäter zu zergliedernde Notenbeilage von H. Scherchen, wähle ich als Ausgangspunkt meines Tonalitätsnetzes den Tonalton B. Ich teile die Entfernungen vom Hauptton in 4 Zonen ein (I, II, III, IV). Im Bereiche der 1. Zone finden wir die Gepflogenheiten der klaſſiſchen Muſik bis etwa zu Beethovens Zeiten. Die 2. Zone erweitert das Gebiet Die 3. und 4. Zone enthalten die Grundakkorde, auf die ſich auch die modernen Tongeſtaltungen einſtellen laſſen. Die Pfeile bezeichnen den normalen Verlauf des Tonalen. Unter jedem Hauptakkord:

T = Tonika
D = Dominante
S = Subdominante
Tp = Tonikaparallele

*) Bekanntlich der Unterschied zwischen „Augenmusik" und „Ohrenmusik", auf den hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Dp = Dominantparallele
Sp = Subdominantparallele
Um = Untermediante
Om = Obermediante

ftehen eine Anzahl Akkorde, die an Stelle des Hauptklanges treten können. Die Ziffern hinter jedem Buchftaben geben die Anzahl der klangvertretenden Akkorde an:



Direkt verftändlich find die durch einen Pfeil verbundenen Akkorde z. B. von Ges und B, von d und B usw., oder umgekehrt. Fehlt die Verbindung, folgen alfo zwei Akkorde nacheinander, die durch keinen Pfeil verknüpft find, fo entfteht eine Spannung, die unter gewöhnlichen Verhältniffen fich fchließlich nach B auflöft.

Je weiter eine Akkordfolge fich aus Zone I entfernt, umfo größer wird die Spannung. Dauer und Kraft der Spannung laffen fchließlich eine Rückkehr nach Zone I vergeffen. Die fchwingende Linie fetzt fich entweder an einem anderen Punkte feft oder verliert fich im Raume.

In der modernen Mufik tritt das Tonnetz felten rein auf. Die Töne bekommen neue Färbung durch die klangvertretenden Töne, durch Vorhalts-, Durchgangs-, Wechfel- und andere Nebentöne, vor allem aber durch die Rückung d. h. Verfchiebung eines Tonkomplexes auf eine andere Stufe.

Welch' ein unerfchöpflicher Reichtum liegt allein fchon in der Anwendung diefer rein mufikalifchen Mittel!

Wenn ich nun verfuche, eine Frucht moderner Tonauffaffung (Lied von H. Scherchen, Notenbeilage zu Heft 7 diefer Zeitfchrift) mufiktheoretifch unter Ausfchaltung der motivifchen, rhythmifchen, äfthetifchen Eigenfchaften zu zerlegen, fo will ich damit einerfeits den Anhängern der alten Schule beweifen, daß ihre tonale Anfchauung fich auch nach diefer Richtung hin ausdehnen läßt, anderfeits

den Neutöſern zeigen, wie ſtark die Wurzeln der Atonalität noch aus dem Boden der Tonalität ihre Nahrung ſaugen.

Zeichenerklärungen: Da die 16tel Notenfiguren in gleichen Taktvierteln laufen, faſſe ich den Klang jedes Viertels als ein Ganzes auf; ſodaß in jedem Takt 4 Klangdeutungen ſtehen. erkennbar durch die Anzahl der römiſchen Zonenziffern. Die 13 Takte ſtimmen demnach mit der Taktzahl des Originals überein. Der Pfeil deutet auf die Zugehörigkeit zum Grundklang. Soſern dieſer nur latent vorhanden, findet er ſich eingeklammert vor.

Bei den „Rückungen“ ſind die Urtöne beſonders benannt. Vorhalts-, Durchgangs- und liegenbleibende Töne bleiben unbeachtet, da ſie den Grundklang wohl ſchattieren aber nicht zerſtören.

● = Akkord des Klangnetzes,
× = Spannungsakkord, der in einen Tonalitätsakkord übergeht,
⊙ = Klangvertretung eines Tonalitätsakkordes,
○ = Rückung,
⊜ = halbe Rückung; ein Teil des Akkordes in Urlage, ein Teil als Rückung.

Die Geſangstöne ſchmiegen ſich trotz ihrer abweichenden tonalen Dehnungen zumeiſt den Begleitklängen an. Nur unter Vorausſetzung dieſer Auffaſſung können ſie überhaupt in richtiger Tonhöhe gefaßt und getroffen werden. Das abſolute Tongehör ſchaltet hier aus, weil die dunkelgefärbten Begleitklänge ohnehin ein tadelloſes Treffen gefährden, wobei ich annehme, daß die Töne geſungen und nicht ſprechſingend deklamiert werden ſollen.

1 | ● I, ○ I , ⊙ I, ● I | 2 ⊙ III , ⊙ I, ⊙ I, ⊙ I | 3 ● I , ⊜ I , ⊜ II , ⊙ I |
| T. D → (S), × →, D → (D) | S → (Um), S , D , S | D → (S), D , D → (Sp), S |
| | | b des e = a c es | c es ges = d f as | d = des |

4 ● IV , ● IV, ⊜ III , ⊙ III , | 5 ● II , ● II ● II, ● II | 6 ⊜ IV , ⊜ IV, ● II, ● II |
D → (S → Sp), — , D → (Um) | D → (Um) | D → (S), — , — , — | D → (D → Dp), — , D → (S), — |
| b d b = as c as | bb = a |

7 | ○ I , ⊜ I , ○ I , ○ I | 8 ○ I , ○ I , ○ I ○ I | 9 ⊜ III , ⊜ III, ● I , ● I, ⊙ II |
| D → (T) | D → (D) | S → (T) | — | T | T | D → (S) = S → (Sp) in B dur | D → (Sp+) | — | D → (D) | — | Sp → (Sp) |
| B dur = H dur | H dur | H dur | — | H dur | H dur | | cis gis = f as | | | | |

10 | ⊙ II , ⊙ II, ⊙ II, ⊙ II, | 11 ● I, ○ II , ⊙ I ● I | 12 ● I , ● I, ⊙ I, ⊙ I, | 13 ⊙ I, ⊙ I, ● I, ● I ||
| Sp → (Sp) | — , — , — , | T , D → (S), × →; D → (D) | S⁻ , S⁻, S S | S⁻, S⁻, T, T ||
| | | | f = es, | ||

Aus dieſer Zerlegung ſind folgende Reſultate zu erkennen:

Ich denke mir das Original wie ein Pflanzengewebe, deſſen Wurzelenden in den unſichtbaren Boden der Tonalität hineinregen. Zwar tritt die Tonart B dur nur an wenigen Stellen unmittelbar auf, aber die latenten, in Klammer geſetzten, klanggehörigen Tonnetzakkorde fügen ſich in den Zuſammenhang. Wie ſehr dieſer Zuſammenhang außerdem fühlbar wirkt, erſehen wir aus dem häufigen Vorkommen der Zone I. Nur an wenigen Stellen verliert ſich das Lied auf andere Zonen. Trotz ſeiner vielen klangvertretenden Töne und Vorhalts- Durchgangs- und ſonſtigen Nebentonbewegungen wird das Fundament der Tonalität nicht zerſtört. Der naiv Fühlende wird dieſes zwar beſtreiten. Er hört Tonſummen, deren Poſten er nicht auf ſein wenig differenziertes Tonalitätsgefühl einſtellen kann.

Jedenfalls kann ich mir einen muſikaliſchen „Zuſammenhang“ nur in der von mir erklärten Weiſe vorſtellen. Die äſthetiſchen, motiviſchen, rhythmiſchen, ſtruktuellen Zuſammenhänge mögen

andere Wege gehen, die zu verfolgen, ſicherlich Aufgabe dieſer Zeitſchrift ſein werden; hier beſchäftigt uns bloß der muſikaliſche Zuſammenhang.

Nun könnte mir entgegengehalten werden, daß die latenten in Klammern ſtehenden Klänge überhaupt nicht in das Gefühl treten und darum auch nicht von Einfluß ſein können. Ich nehme an, daß ich mit meinen etwaigen Gegnern in einem Punkte übereinſtimme: Jeder Akkord der neueſten Schule iſt als ein Spannungsakkord aufzufaſſen, denn neben der phyſiſchen Wirkung: Einfluß der Schwingungen und Schwebungen auf die Nerven, gilt als erſter, grundlegender pſychiſcher Reiz: Die Spannung*).

Die Spannung in einem Akkorde fühlen wir aber nur dann, wenn er Intervalle enthält, die das Verlangen nach einer Entſpannung in ſich tragen. Intonieren wir zum Beiſpiel einen Zuſammenklang von 5 Tönen in tiefſter Lage auf dem Klavier, die je eine Halbſtufe auseinanderliegen, ſo empfinden wir nur ein Geräuſch ohne Spannung, mit dem wir nichts anzufangen wiſſen. Schlagen wir aber in höherer Lage Oktaven dieſer Töne an z. B. c' cis' d' dis' e', ſo macht ſich die Terz c'-e' ſchon als tonaler Klang bemerkbar. Das Liedbeiſpiel enthält nur Akkorde mit Beſtandteilen, die ſich nach einer Entſpannung ſehnen, deren Erfüllung in den eingeklammerten Akkordzeichen liegt.

Zeit der Entſpannung und Hörbarkeit des entſpannenden Akkordes ſpielen dabei eine ſekundäre Rolle, d. h. ſie erhalten durch die äſthetiſche Führung bezw. durch den Stimmungsgehalt ihre Beſtimmung. Unſer Unterbewußtſein, das eine unendliche Zahl von Tonvorſtellungen in Bereitſchaft hält, bringt, uns unbewußt, die entſpannenden Tongeſtaltungen, ſofern der Komponiſt ſie fehlen läßt, ſtets an geeigneter Stelle — bis zu einer gewiſſen Grenze, die aber von der Atonalität in der Form, wie wir ſie in dem Liede von H. Scherchen vorfinden, nicht überſchritten wird.

A. Schönberg gibt zu, daß ſeine Muſik nicht bloß einem Zwange des Ausdrucksbedürfniſſes, ſondern auch dem Zwange einer unerbittlichen aber unbewußten Logik in der harmoniſchen Konſtruktion entſpricht. — Stimmt dieſer Grundſatz nicht genau mit meiner Aufſtellung überein? Schönberg hat Recht, wenn er die Harmonielehre eine „Handwerkslehre" nennt. „Es gibt keine Harmonielehre, ſondern nur eine Pſychologie bezw. Phyſiologie der Harmonielehre", eine Behauptung, die ſich vollſtändig mit meinen Erklärungen über hypermoderne Akkorde deckt.

Nun ſehe ich aber Hans Jürgen von der Wenſe vor mir. (Beilage zu Heft 4 dieſer Zeitſchrift).

Ich habe dieſes Lied Laien, deren Muſikſinn etwa bis Debuſſy reicht, vorgeſpielt. Sie wandten ſich mit Entſetzen ab und fällten ungünſtige Kritik. Man ſoll jedoch niemals eine mißfällige Muſik ohne weiteres verwerfen, weil die Schuld vielfach auf Seiten des Hörers liegt. Und das iſt hier tatſächlich der Fall, weil der Hörer die Geſetze nicht erfaßt, wonach v. d. Wenſe arbeitet:

1. Die chromatiſche Halbſtufe gilt als klanggehöriges Intervall, nicht als klangkontraſtliches.
2. Jede tonale Unterlage iſt mit Sorgfalt zu vermeiden, dafür die Quartenverwandtſchaft als Grundlage einzuſetzen.
3. Für die Logik der Tonalität iſt eine neue Logik einzuſetzen, die zwar theoretiſch noch nicht feſtliegt, aber im Gefühl ſchon vorhanden iſt.

Zu 1. In der Tonpſychologie kennen wir die chromatiſche Halbſtufe als klangkontraſtlich und zwar in der Gleichzeitigkeit. Im Nacheinander wirkt dieſe Halbſtufe als „Chroma", Farbe, d. h. im langſamen Tempo fühlen wir (aufwärts) den unteren Ton als Leitton zum zweiten Ton, wodurch ein dauernder Farbenwechſel entſteht, der der chromatiſchen Tonleiter den Namen gegeben hat. In der Gleichzeitigkeit ſtoßen beide Töne aufeinander, da ſie akuſtiſch Schwebungen hervorbringen, die das Kommenſurable unmöglich machen. Als „muſikaliſcher" Faktor iſt die gleichzeitige chromatiſche Halbſtufe deshalb nicht zu rechtfertigen, wohl aber als „äſthetiſcher"

* Die Spannung ist psychischer nicht physischer Begriff. Wäre das letzte richtig, dann müßte jeder Akkord bei allen Völkermassen dieselbe Spannung auslösen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Die physische Wirkung eines Akkordes ist dagegen bei allen Menschen dieselbe, nämlich Einfluß der Schwingungen und Schwebungen auf die Nerven.
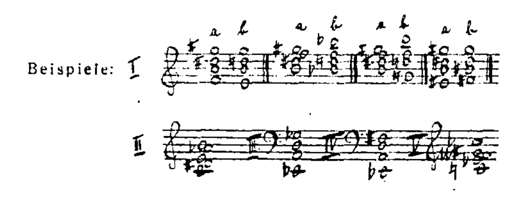
Faktor, als welcher er denn auch faſt in jedem Akkorde des Liedes Anwendung findet. Dasſelbe ſcheint für die 32tel Quartenfiguren zu gelten.

Der Hörer muß ſich mit aller Kraft zu befreien ſuchen von der Lockung, beſonders die mittelhohen und hohen Klänge „muſikaliſch“ d. h. klanggehörig aufzufaſſen, wie es z. B. bei der Stelle „mit Ausdruck“ der Fall iſt. Mancher Hörer wird ſogar behaupten, daß die ungeheure Spannung, welche dieſen Akkorden innewohnt, nur aus einer tonalen Unterlage zu erklären iſt; denn das Fehlen bez. Leugnen dieſer Unterlage würde die Wirkung zu einem Nervenkitzel herabdrücken.

Zu 2. Die Tonalität kennt nur Quint- und Terz-, nicht Quartenverwandtſchaft. Wenſe's (Schönberg's) neuer Grundſatz ſtützt ſich auf die wunderbare Fähigkeit unſeres Tonſinnes, ſich mit Hülfe der Gewohnheit auf neue Verhältniſſe einzuſtellen, ſofern dieſe im Bereiche der 12 Halbſtufen ſich bewegen bez. entwickeln. Dieſer Fähigkeit verdanken wir den Fortſchritt in der Muſik.

Zu 3. vermag ich mich nicht erſchöpfend zu äußern. Ich empfinde nur eine Gemeinſchaft mit der Muſik unſer Heroen: jeder Ton hat die Eigenſchaft einer beſonderen Stellung, die durch keinen anderen Ton erſetzt werden kann, im Gegenſatz zu den Maſſentönen des brillanten Stiles. Der Unterſchied zwiſchen dem Genie der Vergangenheit und dem Genie der Gegenwart liegt m. E. darin, daß erſter den Ton rein muſikaliſch, zweiter dagegen rein äſthetiſch auffaßt. Der Erſte betrachtet das Muſikaliſche als Vorbedingung zum Äſthetiſchen; der Zweite dagegen bedient ſich der Töne als Ausdruck des Äſthetiſchen.

Beiſpiele:



Die Umſormung der modernen Klangkörper

Von Udo Rukſer.

Der heutige Komponiſt ſucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Und um ſich möglichſt eindringlich mitzuteilen, prüft er die verfügbaren Klangmittel ſorgfältiger als die vorige Generation. So iſt die Inſtrumentenfrage und damit auch die Akuſtik wieder von größtem Intereſſe geworden. — Denn beides ſind nicht für den Schaffenden belangloſe Angelegenheiten, wie man oberflächlich wähnen könnte; der ſichere Inſtinkt ſagt dem Heutigen, daß oft ein neues Inſtrument, ein neuer Klang wertvolle Anregung zum Schaffen geben kann. Der Zuſammenhang zwiſchen der dem Material ergebenen Sinnlichkeit und dem ſchaffenden Geiſte iſt weit enger als man glaubt, was der alte Goethe Eckermann gegenüber oft genug bezeugt und Richard Strauß im Vorwort zur Berlioz'ſchen Inſtrumentationslehre mit Recht betont hat. Und es iſt eine in der Muſikgeſchichte immer wiederkehrende Erſcheinung, daß zwiſchen der Produktion von Kunſtwerken einerſeits und den Inſtrumenten und ihrer Technik andererſeits ein enger Zuſammenhang beſteht; ſo daß man immer wieder ſehen kann, wie mit ſteigender Verbeſſerung der Klangkörper auch eine Bereicherung des muſikaliſchen Schaffens eintritt. Daher handelt es ſich im Nachſtehenden nicht, wie es ſcheinen könnte, allein ums Inſtrumentationstechniſche, ſondern weiterhin um die Anbahnung neuer muſikaliſcher Möglichkeiten.

Gemeinhin ſteht aber bei ſolchen Betrachtungen das Problem der Tonhöhe im Vordergrund des Intereſſes. Die Realiſierbarkeit von Tonbruchteilen, Vierteltönen, Schwebungen und dergl., zu denen bereits die verſchiedenſten Wege gewieſen ſind.*) Auffallend vernachläſſigt wurde dabei die Qualität des Tones, die Prüfung ſeiner phyſikaliſchen Struktur. Ich kann a' auf allerlei Inſtrumenten geben, aber trotz unbeſtreitbar gleicher Tonhöhe ſind die Töne dem Charakter nach ſtark verſchieden, ein Faktum, aus dem Schönberg im 3. ſeiner 5 Orcheſterſtücke ein charakteriſtiſches Moment gewonnen hat. Dieſes phyſikaliſche Moment iſt es, das ſorgfältiger Unterſuchung bedarf. Hier neue Wege gewieſen zu haben, iſt das außerordentliche Verdienſt von Johannes Moſer, auf deſſen Klavier hier von Leichtentritt gelegentlich ſchon hingewieſen iſt. Daher ſeien die Grundgedanken des demnächſt erſcheinenden Moſerſchen Buches: „Glockenton als Idealklang" kurz dargeſtellt.

Die Bedeutung der Tonqualität tritt bei der ſoliſtiſchen Verwendung einer Klangmaſchine weniger hervor, als bei Enſembles irgend welcher Art. Als Haupttyp dieſer gemiſchten Klangkörper ſei hier das Orcheſter betrachtet. Das Normalorcheſter beſteht heute aus: 21 erſten Violinen, 20 zweiten Violinen, 18 Violen, 8 erſten Celli, 7 zweiten Celli, 10 Kontrabäſſen, 4 Harfen, 2 große Flöten, 2 kleine Flöten, 2 Oboen, 1 Engliſch Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 4 Fagotte, 4 Ventilhörnern, 2 Ventiltrompeten, 3 Poſaunen, 1 Baßpoſaune, 1 Baßtuba, 2 Paar Pauken und 4 Paukenſchlägern, 1 großen Trommel, 1 Paar Becken; hiermit vergleiche man das Normalorcheſter Mozartſcher Beſetzung: 11 erſte Violinen, 10 zweite Violinen, 4 Bratſchen, 4 Celli, 4 Contra-Bäſſe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bäſſe und Hörner, 4 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 4 Paar Pauken**).

Die Überzeugung von der Vorzüglichkeit des heutigen Apparats geht ſo weit, daß häufig dieſe Normalbeſetzung auch da angewendet wird, wo ſie nicht vorgeſchrieben iſt. Man vergleiche bei Bach- oder Mozartaufführungen die tatſächliche Beſetzung mit der vom Komponiſten verlangten! Vor allem Verdoppelungen (beſonders der Streicher

* vergl. die hier veröffentlichte Arbeit von Awraamoff.

** nur beiläufig sei auf die sonderbare Gewohnheit hingewiesen, die Pauke, ein ausgesprochenes Pianoinstrument zu Forteeffekten zu mißbrauchen.

und Holzbläser) werden für unbedenklich gehalten; ja Nikisch hat so gar am Schluß der Tannhäuser-Ouvertüre eine Verdoppelung der Hörner vorgenommen!

Das Zusammenspiel mehrerer Instrumente hat nur dann Sinn, wenn eine gewisse klangliche Homogenität erreicht wird; wenn die Instrumente sich zu einem einheitlichen Klangkörper zusammenfügen, wenn also die Klänge der einzelnen Instrumente zusammen wirklich einen physikalisch einheitlichen Klang ergeben. Das ist für das Zusammenspiel mehrerer Instrumente unerläßliche Forderung. Dieser wird aber das heutige Orchester ganz und garnicht gerecht. Nach den heute schon ziemlich in Vergessenheit geratenen Helmholtzschen Forschungen ist die Klangkurve der Violine, ebenso wie die des gewöhnlichen Klaviertones eine stark gezackte Zickzacklinie, d. h. der normale Violinton enthält zahlreiche disharmonische Obertöne. Bei den tieferen Streichinstrumenten und bei den Bläsern treten diese entweder garnicht auf oder doch stark zurück. Die physikalische Struktur dieser Töne nähert sich der der menschlichen Stimme, deren Klangkurven eine ziemlich sanfte Wellenlinie ist, was erkennen läßt, daß der von der menschlichen Stimme erzeugte Ton keine disharmonischen Obertöne enthält, welche Klangart nach dem bekanntesten in Betracht kommenden Instrument von Moser als Glockenton bezeichnet wird. Der Orchesterton ist also eine Mischung dieser beiden Klangsorten.

Vergleicht man zunächst einmal beide Klangarten im Hinblick auf den Hörprozeß, so ergibt sich, daß die heftig bewegten (diese Art Bewegung hat mit Klangintensität nichts zu tun!) Zickzackwellen, die von Klängen mit disharmonischen Obertönen erzeugt werden, den Gehörnerv rasch und heftig reagieren machen, während er im anderen Falle nur sanft und mäßig bewegt wird. Jene Klangwellen bedingen also beim Hören weit größeren Kräfteverbrauch wie diese. Da nun die Kraft der Gehörsnerven nach Möglichkeit geschont werden muß, wenn anders der Hörer aufnahmefähig bleiben soll, so ergibt sich als Forderung, daß möglichst solche Klangkörper zu verwenden sind, welche Klänge ohne disharmonische Obertöne erzeugen. Die Orchesterbesetzung muß also so bemessen werden, daß im Gesamtklang die Töne mit disharmonischen Obertönen nicht überwiegen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß diese Schwingungen sich schon dann das Übergewicht verschaffen, wenn sie in der Klangstärke den Glockentönen bedeutend nachstehen, wie denn auch ein einziger dissonierender Ton genügt, eine Konsonanz völlig aufzuheben.

Betrachtet man hiervon ausgehend die Mozartsche Orchesterbesetzung, so fallen die 21 Violinen gegenüber der starken Baßbesetzung nicht so sehr ins Gewicht, daß sie völlig dominieren könnten, obwohl auch schon diese Klangmischung zumal im forte nicht absolut davor gesichert ist. Anders schon bei Beethoven, der die Violinen vermehrt, ohne den Baß hinreichend zu verstärken; so kommt es bei ihm oft genug*) vor, daß der Violinklang mit seinen disharmonischen Obertönen den Baß völlig deckt. Und heute ist das schließlich das Normale geworden, seit Berlioz und Wagner die Violinen außer jedem Verhältnis zum Baß verstärkt haben. Hierzu tritt noch die durch eine solche Vermehrung der Streicher bedingte Verstärkung der mechanischen Kratz- und Schabegeräusche, die bei einem großer Streicherchor schlechterdings unvermeidbar ist und den reinen Klang mehr beeinträchtigt als man gewöhnlich denkt.

So erklärt sich die bekannte Erscheinung, daß der heutige Orchesterton trotz aller Fülle und Modulationsfähigkeit unzureichend und ermüdend ist. Das Ziel muß mithin sein, im Orchesterklang die Töne mit harmonischen Obertönen entscheiden zu lassen. Hierfür gibt es zwei Wege: entweder man scheidet die Instrumente, welche Klänge mit disharmonischen Obertönen erzeugen, völlig aus, oder man führt ihre Wirkung durch Verstärkung der anderen Klanggattung auf das zulässige Maß zurück. Die Möglichkeit,

* Zum Beispiel im I. Satz der 8. Symphonie, wo Bülow die Baßfigur auch von den Pauken spielen ließ, weil die Bässe zu schwach sind (vergl. Berlioz-Strauß Instrumentationslehre S. 397).

die Violine in ihrer heutigen Geſtalt aus dem Orcheſter zu entfernen, wird vielleicht ſchon in nicht zu ferner Zeit gegeben ſein. Denn aus München wird von der Erfindung eines ungariſchen Geigenbauers berichtet, welche durch Umbildung des Geigenkörpers zu einer ſiebenſaitigen Geige und durch eigenartige Anordnung der Saiten einen ſehr ſchönen Geigenton erzielt, der von disharmoniſchen Obertönen frei iſt. Näheres über dieſes Inſtrument wird hier hoffentlich bald mitgeteilt werden können.

Das Hauptintereſſe jedoch gilt heute noch der zweiten Löſung. Die Forderung geht hier zunächſt auf erhebliche Verſtärkung der Bäſſe. Selbſt ein Laie würde heute eine Orgel ohne Pedal ablehnen. Das heutige Orcheſter hat aber dieſen höchſt notwendigen Pedalbaß nicht, da durch die übermäßige Stärke des Diskants das natürliche Verhältnis der Stimmen aufgehoben iſt. Darauf geht auch die ſchon oft bemerkte Trägheit der modernen Bäſſe zurück. Man vergleiche eine moderne Kontrabaßſtimme mit der eines Bachſchen Werks. Hier iſt der Baß wirkliche Stimme, welche am Thematiſchen ſtärkſten Anteil hat; dort wird thematiſche Behandlung des Baſſes zur Seltenheit, weil die geringe vorhandene Baßkraft ausſchließlich zur Stützung des harmoniſchen Gerüſts notwendig iſt. Dies iſt zugleich eine Folge einer langen homophonen Gewöhnung, die alles Geſchehen in die Oberſtimmen und den Nachdruck aufs Kolorit legt. Man vergleiche zum Beiſpiel Céſar Franks Orgelſtücke in der Faktur mit denen Bachs. Bei dieſen iſt der Baß lebendig, ſtets thematiſch belebt. Jener hat nur die Statik des Baſſes, ſodaß die langen Harmonienoten überwiegen. Etwa aus techniſcher Unerfahrenheit? Schwerlich, da Frank ein Orgelmeiſter war; die Urſache liegt in der Neigung, allzuſehr die Tonoberfläche dominieren zu laſſen, wie auch ſchon die Wiener Klaſſiker dem Baß recht ſelten Bewegung anvertrauen.

Zu dieſer Verſtärkung des Baſſes muß noch die durch Inſtrumente größeren Tonumfanges treten. Dafür kommt in erſter Linie die ſchon von Berlioz vorgeſchlagene und in ſeinem Lelio auch durchgeführte Verwendung des Klaviers als Orcheſterinſtrument, die ſich ſpäter auch bei D'Indy und Céſar Frank findet. Dieſe auf die frühere Vorherrſchaft der Taſteninſtrumente im Orcheſter zurückgreifenden Verſuche mußten problematiſch bleiben, da der Klang der gewöhnlichen Klaviere im Gegenſatz zum Cembalo ſtark mit disharmoniſchen Obertönen belaſtet iſt. Als Orcheſterinſtrumente kommen heute vor allem die Moſerklaviere in Betracht, bei denen infolge des beſonderen Reſonanzbodens disharmoniſche Obertöne nicht entſtehen können. Zwar ſtehen dieſe Inſtrumente dem gewöhnlichen Klavier an Klangfülle nach, indeſſen läßt ſich dieſer Nachteil ſehr wohl durch mehrfache Beſetzung des Klavierparts ausgleichen. Damit wäre nicht nur für den Baß, ſondern auch für die Mittelſtimmen und den Diskant viel gewonnen.

In dieſem Zuſammenhang verdienen auch die Inſtrumente mancher exotiſchen Völker Beachtung, die bislang noch viel zu wenig unterſucht ſind. So z. B. die javaniſchen Gamelangs, die in größerer Anzahl einen ſehr reinen, glockentonartigen Orcheſterbaß abgeben würden.

Aus allen dieſen Andeutungen ergibt ſich, daß der heutige Inſtrumentalkörper mit Leichtigkeit klanglich verbeſſert und bereichert werden kann. Die Bedeutung ſolcher Möglichkeiten für die Kunſtentwicklung iſt ſeit der Umbildung des Orcheſters durch Wagner klar genug erwieſen. Für den Heutigen beſteht die Aufgabe darin, jene Entdeckungen des vorigen Jahrhunderts lebendig zu erhalten, indem die erwieſenen Mängel jener Orcheſterreform beſeitigt werden.

Italienisches Tagebuch

Von Adolf Weißmann.

Präludium

Mailand, 1. Mai. Kaum je spüre ich wie hier die Geburt einer neuen Welt. Die Skala schweigt, hat während des ganzen Winters geschwiegen. Muß sie vor dem Ruf gärender Massen verstummen? Wird hier, in dem gelobten Lande der sinnlichen Einzelmelodie, neue Gemeinschaftsmusik werden? Der „Avanti“ schlägt den Takt. Sowjetgeist beschwingt den Zug der Tausende. Im grellen Sonnenlicht schreiten sie singend, Gruppen werden wie Primadonnen begrüßt. Opernbühne im Freien. Die Handlung stockt nicht. Sie ist ganz ohne Lyrik. Sie rollt im gemeinsamen Fieber der Männer, Frauen, Kinder. Fahnen von glühender Farbe, mit knallig-anschaulichen Bildern, sprechen, schreien, reizen.

Die Regie dieser Oper voll zuckenden Lebens ist ohne Fehl. Nichts Gewaltsames geschieht.

Mailand ist Kopf Italiens. Turin weniger beherrscht. Dort fallen Schüsse und Menschen. Und in Genua färbt das Meer die Szene um, tritt der Seemann in den Kreis der im Welttheater Mitspielenden. Arbeiter, Frauen, Seeleute, sie alle drängen gegen die Bourgeoisie.

Unter diesem Vorzeichen sah ich diesmal Italien.

Oper

Venedig, 3. Mai. Aber seltsam, keine Revolution — in Italien ist schleichende Revolution — ändert den Grundcharakter des Volkes. Die Menschen fühlen sich freier, sind besser bezahlt, um nun desto ungehemmter ihren Instinkten zu leben. So auch hier.

Ein Tenor Bernardo de Muro entwurzelt selbst die Fanatiker des gleichen Rechts. Im Teatro Malibran besiehlt er als königlich bezahlter König überzeugtesten Kommunisten. Ein hoher Ton macht sie atem- und wehrlos. Das geht nun so seit Jahrhunderten. Und heute, wo die Gesellschaft in den Fugen kracht, Unterschichten nach oben getrieben werden, ist alles Plakathafte in der Kunst mehr als je herrschend: Das Kino für das Auge, der blanke Ton für das Ohr.

Anderswo, im Teatro la Fenice, finde ich etwas wie künstlerische Aristokratie. Hier ist das Plakathafte abgedämpft. Puccini soll an diesem Abend der gute Geist des Hauses sein. Von seinem neuen Triptychon notiere ich das letzte Buffo-Stück „Gianni Schicchi“ als graziöses musikalisches Lustspiel und als Verheißung.

Alle Edelmusik gedeiht auf einer Insel: im Konservatorium, im ehrwürdigen Palazzo Pisani. Dort ist ein Raum für Kammermusik. Wo aber wohnt die Sinfonie? Einmal hatten sie den glänzenden Einfall, den Hof des Dogenpalastes zum Konzertsaal zu machen.

In Venedig, wo das Volk lustiger, sorg- und arbeitsloser ist als je, wo der Alkohol das Unabhängigkeitsgefühl doppelt befeuert, herrscht das Plakathafte.

Ildebrando Pizzetti

Florenz, 7. Mai. Betretet ihr das Haus in der Via Alfani, Conservatorio Luigi Cherubini genannt, oder besser gesagt, das Direktorzimmer dieses Hauses, so spürt ihr feingeistige Atmosphäre. Und der Mann, der sie bestimmt, Ildebrando Pizzetti da Parma, scheint euch würdiger Erbe jener Geister, die um 1600 den neuen Stil ersannen. Ein Einsamer; denn seine Echtheit, sein unerschütterlicher Ausdruckswille stehen in Italien

allein. Schwere Arbeit zeichnet sich auf der Stirn, in den Augen dieses Neununddreißigjährigen ab, der viel älter scheint: Kampf zwischen Scharfsinn und Schöpferkraft.

Ein Einsamer, sagte ich. Einige Jahre vorher stand er wohl in einer Reihe mit Casella, Malipiero. Heute scheidet ihn seine Echtheit von ihnen, die mit ihm und anderen, den Blick auf Frankreich und Rußland gerichtet, ein Manifest in die westeuropäische Welt schickten. Heut strebt er zu einer nationalen, ausdruckstiefen, von der Tradition gestützten Musik hin. Die Reinheit der Absichten Monteverdi's ist in ihm; und der Trieb, in diesem Geist mit zeitgenössischen Mitteln weiter zu bauen. Mit zeitgenössischen Mitteln, die ihm aber nie Selbstzweck werden sollen. So wendet er sich gegen alles Spielerische. Wir verstehen uns vollkommen in der Wertschätzung der menschlichen Stimme, die, nach meinem Gefühl, für die Zukunft der Musik entscheidend ist. In den Stücken aus seiner Oper „Fedra", in einer neuen Violinsonate finde ich seine Absichten mit polyphonem Können verwirklicht.

Pizzetti bildet einen Kreis um sich. Dieser Mann von starkem Verantwortungsgefühl und immer wachem Bewußtsein wirkt vielfach suggestiv. Er möchte den musikalischen Unterricht, soweit es in seinen Kräften steht, in eine neue Richtung lenken. Freilich fühlt er sich durch sein direktoriales Amt, das ihm die Verwaltungsgeschäfte aufbürdet, darin gehemmt.

Überwiegend ist sein kritischer Geist. Man lese in seiner Essaysammlung „Musicisti contemporanei", was er über Puccini sagt. So ist in Italien nie, und auch anderswo nur selten, über die Oper gesprochen worden.

Aus dem Pizzetti-Kreis ragt einer heraus: Mario Castelnuovo-Tedesco. Hier spürt ihr, wie das Ethos des Maestro auf den Schüler übergeht. Spürt, wie aus eingeborenem poetischem Gefühl der Weg zu einem neuen Melos gesucht wird.

Rom

Vom 10. Mai bis 16. Juni. Schleichende Revolution, Ministerkrisis, Lahmlegung der Geschäfte. Aber das Plakathafte blüht. Pola Negri, Ossi Oswalda, Henny Porten schauen euch von allen Mauern an. (Diese Berühmtheiten hier? Sie gehören zum Bilde.) Das Theater, in starkem Niedergange, wird sich wohl mit dem Theater des vierten Standes, dem Film verheiraten. In ihm werden Keime des Künstlerischen fruchtbar. Auch die Musik soll dazu helfen. Kapellmeister Mancinelli, um Wagner sehr verdient, komponiert den Film „Giuliano Apostata". Seien wir nicht so stolz abzulehnen, wenn es noch nicht gelingt. Notieren wir: tastende Schritte, einen psychologischen Kulturfilm durch die Musik noch psychologischer zu gestalten.

Inmitten des Plakathaften Arturo Toscanini als Gast des Augusteo: der primo uomo unter den italienischen Dirigenten. Es bietet sich die Gelegenheit, seine Weltberühmtheit auf weniger günstigem Boden zu ergründen: im Konzertsaal. Denn seine Heimat ist die Oper. In Italien kann ja der Dirigent nicht aus dem Sinfonischen herauswachsen, weil eine sinfonische Kultur nur erst beginnt. Seine Phantasie ist also von der theatralischen oder dramatischen Situation befruchtet. Musikalische Linie ist erst zu erwerben. Das Romantische überhaupt nicht.

Toscanini ist Italianissimo. Auch er nicht von Mehrstimmigkeit geleitet. Auch er im letzten Grunde unromantisch. Wo die Partitur endet, endet auch sein Künstlertum. Metaphysisches ist ihm fremd. Ein Jenseits der Noten kennt er nicht. Aber das Diesseits ist, vom italienischer Standpunkt, vollendet. Denn in seinem Kopf wohnen unzählige Partituren; so sehr, daß er Seite für Seite innerlich sieht und kennt. Untrügliches Ohr, unfehlbare Hand sind solcher Kenntnis verschwistert. Erfahrung hat all das gesteigert. Das Persönliche ist von der Männlichkeit bestimmt, die, ohne je unedel oder geschmacklos zu werden, dramatische Schwellungen, Gipfel, Abschwellungen treffsicher

herausarbeitet. Diese Schlagkraft spricht sich auch in der Zeichengebung aus, die ein Reflex seiner Operleitung ist.

Beethoven, Wagner, Debussy sind die drei großen Stationen des Konzertdirigenten Toscanini. Was daneben oder darüber hinausliegt, bewegt ihn nicht. Für die modernste Musik fehlen ihm die Nerven. Seine Leidenschaft, sein Glaubensbekenntnis ist Wagner, den er mit einer Bildhaftigkeit ohne gleichen vor die Sinne rückt. Wie so auf italienischer Grundfarbe und von einem unromantischen Zentrum aus, aber mit planvollem Aufbau und sicherer Feinhörigkeit ein durchaus unmetaphysischer, doch unerhört schlagkräftiger Wagner ersteht: das läßt sich auch im Konzertsaal erleben.

Ein Blick auf das Orchester. Es kann zuweilen einen Schein von Einheit erreichen, ist aber nicht durch Übung, Kultur, Tradition zusammengefügt: kein ständiges, sondern ein immer wieder neu zu bildendes. Ausgezeichneten Bläsern, unter denen die Oboe hervorragt, stehen schwächere Streicher gegenüber. Doch: ein Kern ist da. Und Bernardino Molinari, Direktor des Augusteo, in allen Partituren heimisch, ist ein zäher Arbeiter. Ich lese die Konzertprogramme: von Händel bis Strauß geht die Linie. Zuweilen ist sie durch ein Zugeständnis an das Publikum unterbrochen; oder es klaffen Lücken. Bruckner, Mahler sind so gut wie unbekannt. Die Sinfonie wird in wenigen berühmten Beispielen vertreten. Für die „Eroica" etwa, die heimische und fremde Dirigenten gebracht haben, ist das Urteilsvermögen des Publikums geschärft. Das hat zum Beispiel Walter Damrosch zu spüren, der das New Yorker Sinfonieorchester im Triumphzug durch Europa führen möchte. Nie sah ich die Römer in einem Konzert so niederträchtig-liebenswürdig wie hier. Gewiß spielte Politisches hinein: Aber Damrosch, ein nüchterner, sicherer Bekenner des starren Systems, entseelte mit wacker gehandhabtem Taktstock „ihre" Eroica. Und obwohl das amerikanische Orchester — kann man diese Vereinigung meist ausländischer Spieler amerikanisch nennen? — ein Muster an Geschlossenheit ist, blieb das Publikum unernst: es spielte Damrosch innerlich gegen Toscanini aus.

Rom wächst zum musikalischen Zentrum Italiens. Organisatorischer Wille ist da. Der Graf von San Martino repräsentiert ihn, nur äußerlich.

Ich besuche Schlußprüfungen in Santa Cecilia. Das Handwerk gedeiht im Schoße des Akademischen. Aber das junge Geschlecht rüttelt an den Ketten des strengen Stils. Und Ottorino Respighi ist kein Fugenfanatiker.

Im engen Verkehr mit dem ewigen Rom, mit schaffenden und nachschaffenden Musikern verfließen mir die Tage. Schleichende Revolution, Ministerkrisis werden zuletzt von Giolitti aufgehalten. Nur scheinbar. Die Gärung schleicht weiter. Die italienische Menschheit wandelt sich mit der ganzen. Auch der Kunst, auch der Musik dämmert neue Zukunft.

❦



Nachrichten aus dem Musikleben Räterußlands

Der in London erscheinenden Musikzeitschrift „The Chesterian" entnehmen wir folgende als authentisch angeführte Nachrichten über das gegenwärtige russische Musikleben:

„Der bisherige Direktor des Petersburger Konservatoriums Alexander Glasounow ist von seinem Posten zurückgetreten. Zu seinem Nachfolger ist Boris Grigorieff ernannt worden.

Die verschiedenen Nachrichten vom Tode Silotis, des berühmten russischen Pianisten sind jetzt endgültig widerlegt worden. Siloti hat nach erfolgter Überschreitung der finnischen Grenze soeben sein erstes Konzert in Helsingfors gegeben.

Das Musikleben hat in Räterußland sein früheres Aussehen behalten, während die anderen Künste alle dem Einfluß der politischen Neukonstellation ausgesetzt sind. Die Initiative der Regierung bestand hier einzig in der Errichtung einer großen Zahl von Musikvolkshochschulen, die hauptsächlich für Arbeiter gedacht sind, und in der staatlichen Zusammenstellung von Künstlergruppen, die durch das ganze Land reisen und so selbst entlegene Ortschaften mit den ersten Künstlern Rußlands in Berührung bringen.

Im Moskauer Musikleben haben immer noch Skriabin und Metner den Vorrang. Umso stärkeren Einfluß hat der in Genf lebende Igor Stravinski in Petersburg. Aber auch in Moskau sind seine Werke „Feuervogel" und „Petruscha" unter Leitung von Sergei Kussewitzki jetzt zur Aufführung gelangt.

In Petersburg bereitet man trotz der großen Schwierigkeiten „Petruscha" vor und gedenkt in nächster Zeit Stravinskis Oper „Die Nachtigall" (nach dem Andersenschen Märchen „Der Kaiser und die Nachtigall"), deren Aufführung seit 1916 geplant ist und aus technischen Gründen bisher unterbleiben mußte, herauszubringen.

Trotz des feindlichen Verhältnisses zwischen Räterußland und der Entente, haben die Petersburger Staatstheater Debussys „Pelleas und Melisande" und „Daphnis und Chloe" von Ravel in ihr Repertoir aufgenommen.

Die letzten Kompositionen Stravinskis sind ein neues Ballett „Der Zinnsoldat" und „Pulcinella", ein Ballett, dem Stravinski Musikstücke von Pergolese zugrunde gelegt hat. Ferner ein „Ragtime" für 2 Violinen, Viola, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Horn, Cornett, Posaune, Harmonium und Cembalo. Dieses Werk stellt einen Versuch dar, eine der modernen Formen der Vulgär-Musik, ähnlich wie das in den ersten Tanzsuiten geschah, in die Sphäre der Kunst zu erheben.

Die Komponisten der in Melos erschienenen Liedbeilagen

Heft 1: „Das Problem" von Eduard Erdmann,
(geboren am 5. März 1896 zu Wenden bei Riga, dort bis 1914. Sein Lehrer in Theorie war Harald Creutzburg (Riemannschüler), für Klavier erst Bror Möllersten (Leschetitzkyschüler), dann Jean du Chastain (Busonischüler).
Seit 1914 in Berlin. Hier Schüler von Ansorge 1914-17 für Klavier und von Heinz Tiessen 1915-19 für Komposition.)
Veröffentlichte Kompositionen:
9 Lieder im Verlag Ries und Erler,
5 Klavierstücke Jathoverlag,
Rondo für Orchester Jathoverlag,
Symphonie erscheint demnächst bei Steingräber.

Heft 2: „Grablied" aus Shakespeare „Cymbelin" und
Heft 11: „Reinigung" von Heinz Tiessen,
(geboren am 10. April 1887 in Königsberg.
Studierte anfänglich in Berlin die Rechte.
Von 1906-09 Schüler von Ph. Rüfer, später von A. Kleffel und W. Klatte.
Jetzt in Berlin als Komponist und Dirigent.)
Bisherige Kompositionen:
2 Sinfonien (op. 15 C dur, op. 17 F moll „Stirb und werde!"),
1 Klaviersonate C dur op. 12,
„Naturtrilogie" für Klavier op. 18,
Septett G dur für Streichquartett, Flöte, Klarinette und Horn op. 19,
Über 40 Lieder op. 8-10,
Orchesterstück „Eine Ibsenfeier" op. 7
(Musik zu Immermanns „Merlin" aufgeführt 1918 Berlin).
Außerdem erschien von ihm ein „Führer durch R. Strauß „Josephs-Legende" 1914.

Heft 4: „Blüte des Chaos" von Hans Jürgen von der Wense,
(1895 in Ostpreußen geboren, stammt aus einem uradligen althannoveranischen Welfengeschlecht. Von 1905 ab in Rostock, besuchte in Doberan bei Rostock das Gymnasium.
Studierte 1913 an der Berliner Universität Musikgeschichte. Wense ist musikalischer Autodidakt und Organist.)
Komponiert hat er:
Lieder, Klavierstücke, Kammermusik und Orchesterstücke.
Er ist Maler und Dichter. Von seinen Dichtungen hat „Die Aktion" Veröffentlichungen gebracht.

Heft 5: „Zweier Seelen Lied" von Manfred Gurlitt,
(geboren am 6. September 1892 zu Berlin.
Anfänglich Schüler von Hugo Kaun, dann Meisterschüler bei Humperdinck. War Kapellmeister in Augsburg und ist seit 1913 Kapellmeister in Bremen am Stadtheater.)
Komponiert hat er:
Lieder, Klavierwerke, Kammermusik Orchesterstücke und die Oper „Die Heilige" Text von Hauptmann, Uraufführung 1920 in Bremen.

Heft 7: „Hast Du die Lippen mir wund geküßt" von Hermann Scherchen,
(geboren am 21. Juni 1891 zu Berlin.
1907-10 Bratschist des Blüthner- und Philharmonischen Orchesters zu Berlin.
Schüler von Paul Juon (Komposition).
1911-12 Tournée mit Arnold Schönberg.
1914 Dirigent des Rigaschen Symphonieorchesters.
Nach Rückkehr aus russischer Gefangenschaft 1918 künstlerischer Leiter der Neuen Musikgesellschaft Berlin.
Scherchen ist musikalischer Autodidakt.)
Bisherige Kompositionen:
Lieder (6 Heine-Lieder; „Le Tsigane dans la lune" für Alt und Violine)
Sonate für Klavier
Streichquartett op. 1 erscheint demnächst im Steingräber-Verlag.

Heft 8: Maskowski,
(geboren in den 70er Jahren.
Neben dem jungen Klaviervirtuosen und Komponisten Prokowjeff einer der bedeutendsten jungrussischen Komponisten.
Lebt in Petersburg und ist als Beamter in einer der städtischen Behörden tätig.)
Komponiert hat er:
Lieder, Kammermusik und vor allem drei sehr bedeutende Sinfonien.
Seine Mentalität entspricht am ehesten Tschaikowskys Art in der Sinfonik.

Heft 9: „Deine Haare sind braun" von Bruno Weigl,
(geboren am 16. Juni 1881 zu Brünn.
Schüler von R. Wickenhaußer, Otto Kitzler, R. v. Mojsisovics. Absolvierte 1904 Hochschule zu Brünn und lebt dort als Komponist und Musikschriftsteller.)

Bisherige Kompositionen:

10 kleine Vortragsstücke für Klavier op. 1,
4 Orgelstücke op. 9,
3 Choral-Stimmungsbilder für Orgel op. 12,
Orgelfantasie op. 16,
Psalm 144 für Männerchor unisono und Orgel op. 3,
3 Männerchöre op. 11,
dreiaktiges musikalisches Schelmenstück „Mandragóla" op. 14 (1912),
Liederzyklus „Fasching" für Bariton und Orchester op. 10 (1911)
Orchesterserenade op. 6 (1909)

und zahlreiche kleine Instrumental- und Vokalwerke. Verfaßte ein Handbuch der Violoncell-Literatur (1911). Schrieb eine „Geschichte des Walzers" nebst einem Anhang über die moderne Operette (1910), wie Programmbücher und Zeitungsaufsätze.

Heft 10: „Nun die Blätter welk und braun" von Alfred Schattmann,

(geboren am 11. Juni 1876 zu Rytwiany im Gouvernement Radom. Besuchte das Elisabeth-Gymnasium in Breslau, studierte dort anfangs Jura.

Später Schüler von Julius Schaeffer, Breslau (in Klavierspiel, Theorie und Komposition).

Seit 1897 in Berlin als Komponist und später auch als Musikreferent. Er stand unter dem Einfluß von R. Strauß, Reznicek, Pfitzner und Zumpe.)

Kompositionen von ihm sind:

„Frithjof" (dreiaktig), beendet 1899.
„Die Freier" (einaktig beendet 1903, Uraufführung Stuttgart 1904),*)
„Des Teufels Pergament" (zweiaktig beendet 1910, Uraufführung Weimar 1913*)
„Die Geister von Kranichenstein" (dreiaktig beendet 1915),
gegenwärtig entsteht eine dreiaktige tragische Oper „Die Hochzeit des Mönchs",
Lieder op. 2 im Verlag von Heinrichshofen,
Lieder op. 3 im Jungdeutschen Verlag, Kurt Fliegel, Potsdam und neuerdings ein älteres Lied im Madrigalverlag.
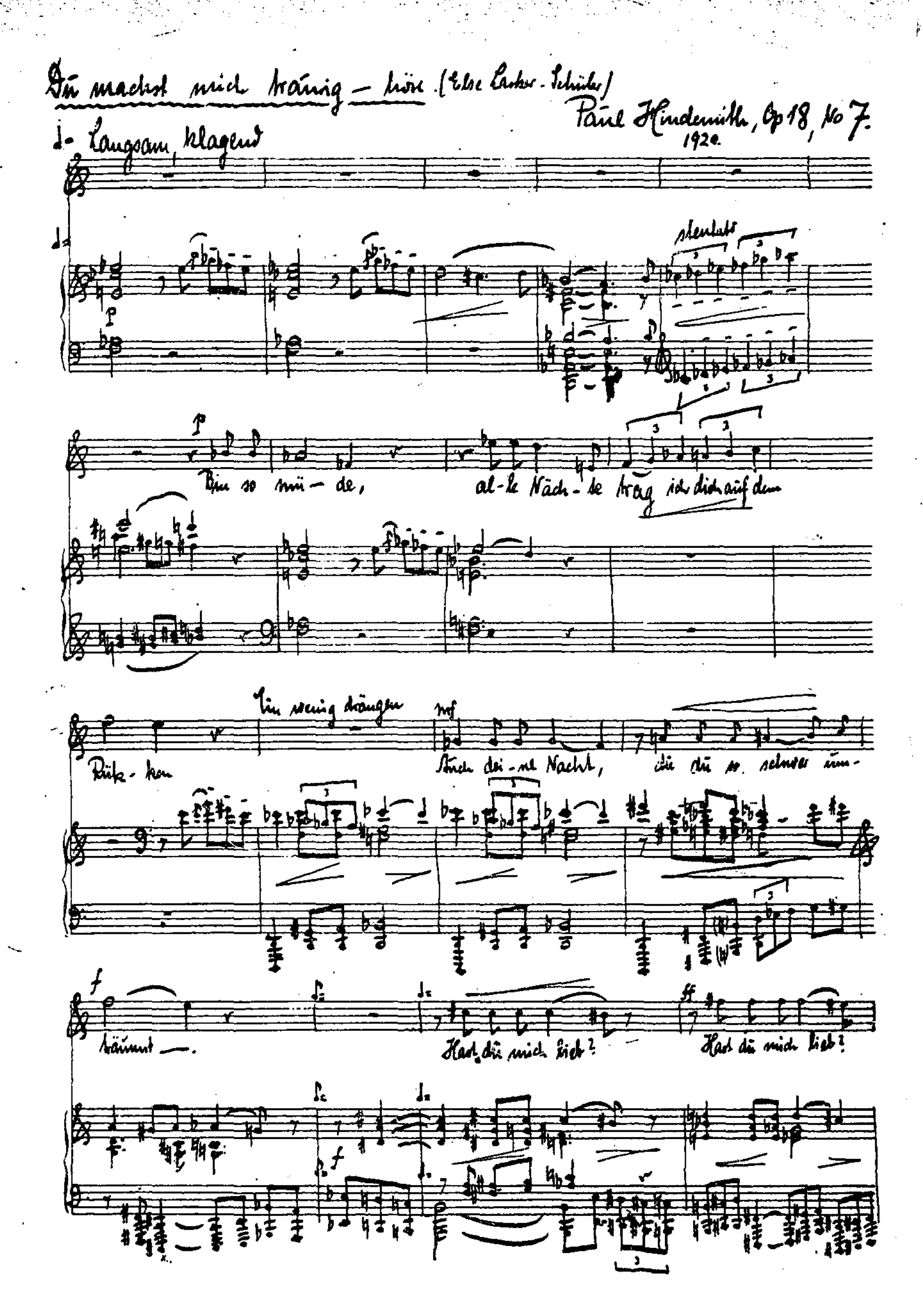
*) Klavierauszug erschienen im Jungdeutschen Verlag, Kurt-Fliegel, Potsdam.

Heft 12: „Du machst mich traurig — höre" von Paul Hindemith,
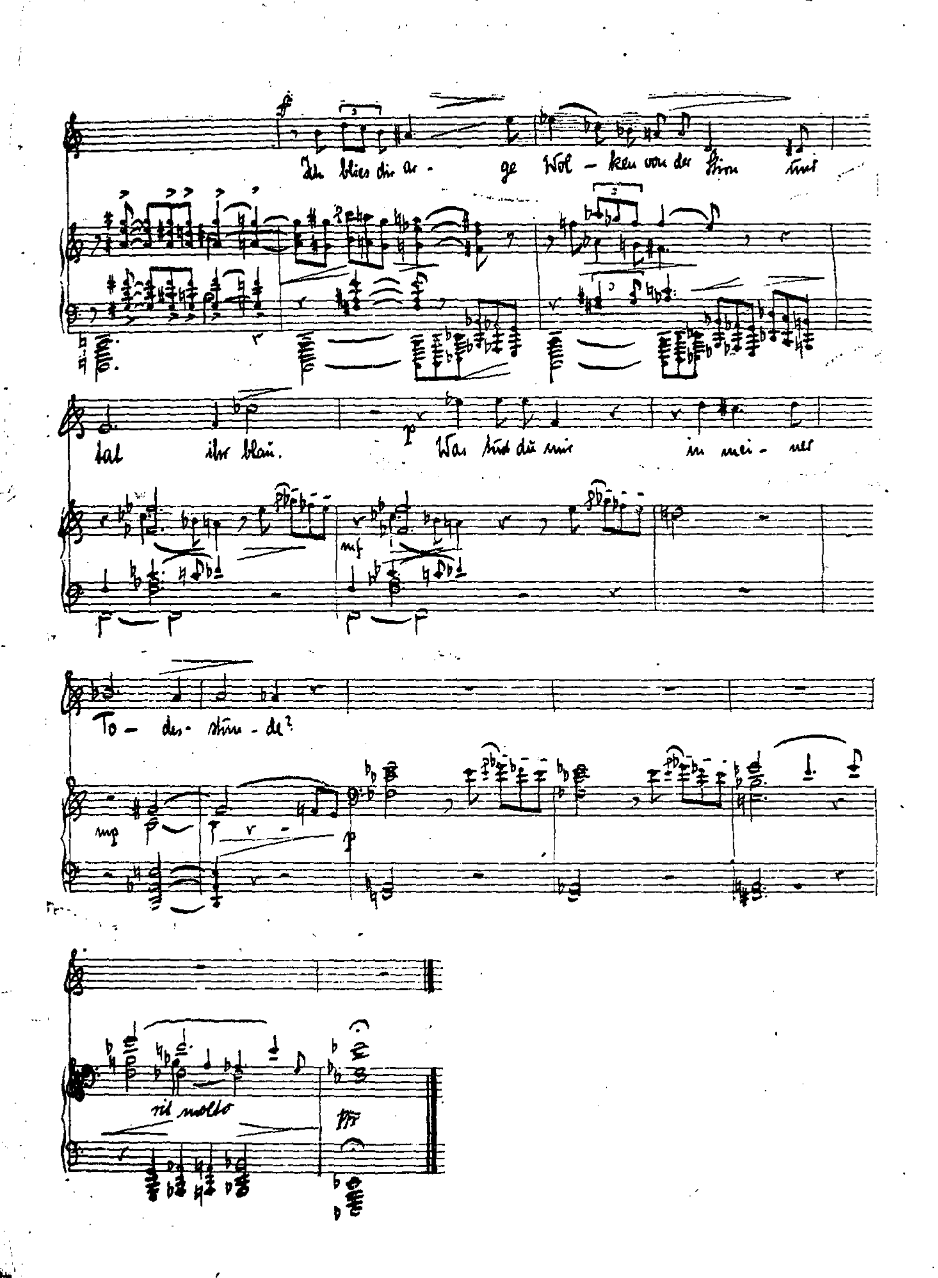
(wurde 1896 im Hessenschen bei Frankfurt a. M. geboren. Studierte in Frankfurt am Hochschen Konservatorium als Schüler von Rebner (Violine) und Sekles (Komposition) . . Hindemith gehörte später dem Orchester des Frankfurter Opernhauses an, dessen Konzertmeister er jetzt ist. Außerdem wirkt er im Rebnerschen Streichquartett als Bratschist mit.)

Komponiert hat er:

Lieder mit Orchester, mit Quartett, mit Klavierbegleitung.
Klavierstücke „In einer Nacht",
Quartett, Verlag S. Schott Söhne, Mainz,
Bratschen-Sonate,
Cellosonate,
arbeitet zurzeit an einer großen Oper und an einer komischen Spieloper.



Notenbeilage zu „Melos" 12. Heft, August 1920.


Ich blies dir ar - ge Wol - ken von der Stirn und
tat ihr blau.
Was tust du mir in mei - ner
To - des - stun - de?
rit molto

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 100%, oft schon 200% + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Conze, Johannes [Berlin]: Barcarole; Sappho. Symphonische Phantasie noch ungedr.

German, Edward: Theme and six Divisions. Novello, London. P. 21 s.; St. 32 s.; Klav. 2h. 3 s. 6 p.; 4 h. 5 s.

Ricci-Signorini, A.: Suite Nr 2. Carisch & Comp., Mailand

Schultze-Biesantz, Clemens [Braunschweig]: Junge Jahre. Suite noch ungedr.

b) Kammermusik

Bartok, Bela: op. 17 II. Streichquartett. P. u. St. Univers.-Edit. 1,50 + 6 M.

Bittner, Julius: 1. Streichquartett (A) P. u. St. Univers.-Edit. 3 + 5 M.

Holbrooke, Josef: String-Quartet Nr 5 on Folk-Songs of Great Britain. Ricordi, London 6 s. 6 p.

Zemlinsky, Alex: op. 15 II Streichquartett. P. u. St. Univers.-Edit. 1,50 + 6 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Conze, Johannes [Berlin]: Quadrupel-Fuge über ein Beethovensches Thema f. Klav.; Christ ist erstanden, Vorspiel u. Choralfuge; Fantasia appasionata; Sonate über B-a-c-h f. Org.; Sonate f. Viol. allein noch ungedr.

Elgar, Edward: op. 85 Concerto (e) f. Vcell. Ausg. m. Klav. Novello, London 6 s.

Galluppi, Baldassare: 12 Sonates per Cembalo (Giac. Benvenuti). Pizzi, Bologna 12 L.

Guerini, Guido: Adagio per Vcello e Pfte. Pizzi, Bologna 5 L.

Holbrooke, Josef: Violin-Concert. Ricordi, London

Marx, Josef: Romantisches Klavierkonzert. Ausg. f. 2 Klav. (Part.) Univers.-Edit. 6 M.

II. Gesangsmusik

Mraczek, Jos. Gust.: Ikdar. Oper in 3 Aufzügen, Dichtung v. Guido Glück [Uraufführ. demnächst in Dresden] Klav.-A. Univers.-Edit. 15 M.; Textbuch 1. M.

Schönberg, Arnold: Gurre-Lieder. Gestochene Part. Univers.-Edit. 100 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Amerika. Musik in A. Von Cesar Saerchinger — in: Musikblätter des Anbruch 11/2

Amsterdam — s. Mahlerfest

Araber. Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. Von Bela Bartok — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 9

Band, Erich — s. Lehrergesangvereine; Männergesang

Banke, Waldemar — s. Kirchenmusiker

Bartok, Bela — s. Araber

Beethoven. Zu Bs. Tonsprache. Von Armin Knab — in: Neue Musik-Ztg 19

Berg, Alban — s. Impotenz

Biogenetische Grundgesetz, Das, in der Musik. Von Karl Weigl — in: Musikblätter des Anbruch 11/2

Biskra — s. Araber

Brache, C. — s. Klavierspiel

Bricht, Balduin — s. Schmidt, Frz

Casella, Alfredo — s. Mahlerfest

Deutsch — s. Lehrergesangvereine

Deutsche Spielpläne. Von Heinr. Zöllner — in: Zeitschr. f. Musik 13

Expressionismus, musikalischer. Von James Simon — in: Musikblätter des Anbruch 11/2

◇

Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Melos-Hefte:


RINNSTEIN
NEUENDORFF UND MOLL
BERLIN-WEISSENSEE



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Straße 7. — Fernruf: Pfalzburg 8827.
Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.–. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 13 Berlin, den 16. Auguſt 1920 I. Jahrgang

INHALT

Dynamismus und Atonalität

Von Giulio Bas-Mailand
(Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von H. Schultze-Ritter)

Dynamismus. — In seinem Artikel „Tendenzen moderner Musik" (Melos Nr. 7 und 8) sagt S. Pisling: „Man hat zum Zweck der Beschreibung von Bewußtseinszuständen die Fiktion aufgestellt, daß im Strom unseres Bewußtseins ein beständiger Wechsel von flüchtiger Bewegung und Ruhe stattfinde. Man nannte die Ruhestellen die „substanzartigen", und die Bewegungsstellen die „transitiven" Bestandteile des Bewußtseins (James). Aber es ist klar, daß es solche Ruhestellen im Seelenleben nicht gibt. Man überträgt den Substanzbegriff aus der räumlichen Welt in die rein zeitliche der Seele. Man macht sozusagen Querschnitte durch den unteilbaren Bewußtseinsstrom. Das Seelenleben ist in Wirklichkeit immer „transitiv"."

Diese Behauptung wird einen gewissen Eindruck nicht verfehlen; aber auf welche Weise kommt denn das Seelenleben zum Ausdruck und wie erfaßt es den Ausdruck in Kunstwerken, wenn nicht mit Hilfe des Körpers? Jedes Kunstwerk hat den Zweck, das Seelenleben eines Menschen (des schöpferischen Künstlers) mit dem Seelenleben anderer Menschen (Zuhörer, Leser, Betrachter, je nach der Kunst um die es sich handelt) in Verbindung zu bringen; aber diese Verbindung findet nur statt vermittelst des körperlichen und sinnlichen Lebens der Menschen. Zugegeben, daß das Seelenleben vom körperlich-sinnlichen Leben abtrennbar sei (eine Fiktion, die man viel zu oft ernst nimmt), welchen Eindruck könnte der Körper dem Seelenleben vermitteln einem Kunstwerk gegenüber, das ohne Rücksicht auf diese grundlegenden Bedingungen des Lebens, ja vielleicht gar im Gegensatz dazu konzipiert worden ist?

Ich halte es für unbestreitbar, daß das ganze körperliche Leben auf einer ununterbrochenen Kette von Kraftbetätigung und Ruhe begründet ist, daß keine Anstrengung gemacht werden kann ohne eine vorausgehende oder darauffolgende entsprechende Ruhe. Wie kann man sich darüber hinwegsetzen, wenn es sich um Kunst handelt? Ist das nicht, wie wenn man meinte, daß man in der Architektur keine Rücksicht auf die Schwerkraft zu nehmen braucht, da das Seelenleben dem Gesetz der Schwere nicht unterworfen ist? Man versuche es, in einem Gebäude eine Säule zu entfernen, und man wird den Erfolg sehen! Man versuche es, ein Basrelief von vorn zu beleuchten, und das Spiel der Lichter und Schatten wird sein entscheidendes Wort sprechen.

Was den behaupteten Gegensatz zwischen „räumlicher Welt" und „rein zeitlicher Welt" anbetrifft, so gibt Dr. Einsteins Relativitätstheorie darüber berechtigtere und überzeugendere Belehrungen, als ich es vermag: das ist auch eine Fiktion, die ernst genommen worden und doch längst überholt ist durch den „Strom des Bewußtseins".

S. Pisling hat recht, wenn er von diesem wichtigsten Punkte ausgeht und so der Architektur des Klanglichen alle Existenzberechtigung abspricht; aber um das zu können, mußte er den Abgrund des Absurden überschreiten. Ist erst einmal die fatale Notwendigkeit anerkannt, daß den Gesetzen des körperlichen Lebens Rechnung getragen werden muß, so erhebt die musikalische Architektur auch wieder ihr Haupt, aber nicht so, wie bornierte Leute und Pädagogen sich das vorstellen, als trockene Tabulatur, sondern als Rhythmus, Gestaltung und Organisiertheit des klanglichen Lebens. (Man hat dies natürliche Element aus lediglich polemischer Absicht entbehrlich genannt aus

einer Überspannung der Opposition und auf Grund des wohlbekannten Phänomens der Blendung durch neues, allzu strahlendes Licht.)

Früher war die Form eine Art von Schema; man hat sich dagegen gewehrt und sich von vielen leeren und überlebten Dingen frei gemacht; aber hat man damit auch den Rhythmus zerstört? Man möchte fast lächeln! (Niemals ist so hartnäckig über die Macht dieses Grundelements gesprochen worden, und gerade jetzt will man seine weitestgehenden, idealsten Gestaltungen vernichten?) Was ist die Form denn anderes als die höchste Stufe des Rhythmus? Was ist der Rhythmus anderes als die Gestaltung, die Organisiertheit von Ton und Wort? Glaubt man im Ernst, daß die Werke der Musik keine Organismen mehr zu sein brauchen? Liegt nicht gerade im dynamischen Wesen eines Werkes die einheitliche Kraft, welche Klänge, Bewegungen, Intuitionen organisiert und daraus ein lebendes Wesen macht? — Nein, es ist unzweifelhaft: niemand denkt daran, das Unmögliche zu erreichen; denn es wäre unmöglich, eine Lebensäußerung zu konzipieren und zu bilden, welche der wichtigsten Gesetze des Lebens selber entbehrt.

Sehr möglich und wünschenswert ist es aber, die Anwendungen dieser Naturgesetze immer mehr zu vervollkommnen, indem man sie immer besser unserm Entwicklungszustand und den Beziehungen, die zwischen unserm seelischen und körperlichen Leben bestehen, anpaßt. Stets zielt die Entwicklung dahin. Nur unsere beschränkte Sicht, ein Übermaß von Freude über neue Eroberungen bringen uns dazu zerstören zu wollen, was wir im Grunde selbst erstreben, nur ohne uns genau darüber klar zu sein.

Was ist nun das Ziel aller Ansprüche und Kühnheiten unserer Tage? —: auf vollkommenste Weise unsere Intuitionen auszudrücken. Was aber ist der Zweck der Form, der musikalischen Architektur und des Rhythmus? Doch wohl derselbe: auf vollkommenste Art die Kette der Kontraste zwischen Tat und Ruhe, Bewegung und Verweilen zu schmieden, damit das Kunstwerk nach den Gesetzen des musikalischen Sinnes abläuft, nach Gesetzen, die naturgegeben sind. Wir aber wollten unser Handwerkszeug zerbrechen, um so zu höchster Vollkommenheit zu kommen?

Das ist nicht bloß ein Traum, das ist ein Alpdruck. Man muß an die rasenden Asketen des Mittelalters denken, die sich töteten, um zur Vollkommenheit des Geistes zu gelangen und alle Fesseln des Körpers abzustreifen.

Atonalität. — Auch für die tonale Auffassung ist der Körper der Übertragungsapparat, der der Seele mitteilt, was er wahrnimmt. Hören wir einen beliebigen Ton, so ordnet ihn unser musikalischer Sinn unmittelbar und spontan ein und stellt Beziehungen her, die sich später bestätigen oder ändern können, aber die durch Naturgesetz da sind, und zwar gerade durch dasselbe Gesetz der Kraftbetätigung und Ruhe, welches das Wesen des Rhythmus ausmacht; denn alle Musik ist nichts als Ausweitung des Rhythmus. Die Geschichte der Kunst und der Theorie zeigt uns, wie wir uns immer erst später Rechenschaft ablegen von dem, was wir intuitiv schon früher begriffen und reproduziert haben. Die Intuition, d. h. das unbewußte, unfreiwillige, natürliche Funktionieren unseres musikalischen Empfindens tritt zuerst in Aktion. Die Tonalität ist also ein reales Gesetz unseres Empfindungslebens. Das Ziel von Untersuchungen ist es, zu erkennen was an Morschem und Veraltetem in unseren Kenntnissen und unseren Gewohnheiten vorhanden ist, aber nicht, die Wahrheit zu verkennen. Auch hier vervollkommnen wir nicht unser Handwerkszeug, indem wir es zerbrechen oder seine Existenz abstreiten.

Auch in Sachen der Tonalität sind wir so geblendet durch Eroberungen, daß unsere Freude das etwas kindliche Aussehen dessen annimmt, der alles zu wissen glaubt, wenn es ihm gelungen ist, eine neue Seite seiner Fibel zu entziffern! Man hat tausendmal wiederholt, daß die Tonalität erschöpft ist, daß nichts mehr aus ihr herauszuholen ist.

Aber ist man auch ganz sicher, daß man sie bis zum Grunde durchwühlt hat, daß sie keine Geheimnisse mehr birgt? Ich für meinen Teil muß zweierlei gestehen:

1. Ich bin noch keiner Musik begegnet, die für mich Widersprüche zur Tonalität aufwies. Im Gegenteil: alle sogenannten Proben für Atonalität befestigen gerade die Existenz der Tonalität.

Die sogenannten atonalen Kompositionen bringen vom technischen Standpunkt aus nichts als ausgedehntere und entferntere tonale Umschreibungen, welche für den ästhetischen Standpunkt einen Charakter der Freiheit, des Schwingens im Raume gewähren. Aber Freiheit wovon? Diese Empfindung würde gar nicht existieren, wäre sie nicht der Gegensatz zu der spontanen, ursprünglichen tonalen Tendenz. Diese Tendenz aber ist einfach das Gesetz vom geringsten Kraftaufwand, welches uns den Übergang von der Bewegung zur Ruhe ganz natürlich erscheinen läßt (die Kadenz in der herkömmlichen Theorie); aber es gibt einen ebenso notwendigen, wenn auch nicht so spontanen Fortschritt: der Übergang von der Ruhe zur Bewegung. Das ist die Spannung gegenüber der Lösung. Das ganze Leben ist nichts als ein Wechsel dieser beiden Tendenzen und Phasen. Es gibt Perioden in der Kunstentwicklung, wo man mehr nach der einen als nach der anderen Seite hinneigt: früher lebte man friedlich und man machte Musik unter Benutzung der Kadenzen und verwandter Tonarten; jetzt ist unser Leben intensiver und schwerer geworden, und wir machen Musik unter Benutzung von Widerständen und Beziehungen entfernter Tonarten. Besagt das aber, daß der Mechanismus der Tonalität selber zerstört ist? Ebenso gut könnte man sagen, daß die Grammatik nicht mehr existiere, weil unsere Sätze komplizierter geworden sind, oder daß die Logik erschöpft sei, weil unsere Schlüsse spitzfindiger und kühner sind als früher!

2. Ich habe noch keine tonale Theorie gefunden, welche das Ende ihrer Hilfsmittel sehen ließe. Weit davon entfernt. Selbst die gelehrtesten Theoretiker geben sich sichtlich die größte Mühe, ohne daß sie doch alles erklären können. Die traditionelle Theorie macht auf mich den Eindruck einer Autorität, die alle Anstrengungen macht, um etwas zu beherrschen was ihr entschlüpft, da es schon ihre Kräfte übersteigt.

Nein, die tonale Materie ist bei weitem nicht erschöpft, erschöpft ist nur die Vorstellung, die wir von ihr haben.

Wir haben die Tonalität immer verstanden als einen festumgrenzten Bezirk; aber diese Grenzen waren wahrscheinlich bloße Vorurteile. Die Tonalität ist eine unbegrenzte Ordnung von Bewegungen, die alle ohne Ausnahme durch ein höchst einfaches Gesetz geregelt sind. Die menschliche Empfindungskraft erkennt, begreift und lernt immer entferntere Beziehungen auszubeuten; aber der Mechanismus ist immer der gleiche und die Ausdehnung des tonalen Horizontes unendlich.

❖

Von den natürlich reinen Stimmungsverhältnissen

Von Prof. Carl Eitz.

Ein guter A cappella-Chor singt, soweit es die Komposition zuläßt, in natürlich-reiner Stimmung, denn jeder normal veranlagte Sänger hat ein feines Empfinden für reine Oktaven, Quinten, Quarten, Terzen und Sexten, besonders auch für die Naturseptime, die sich in der Dominantenharmonie gern Geltung verschafft. Die alten Gesanglehrer, denen unsere kostbaren Tasteninstrumente noch nicht zur Verfügung standen, wußten mit den reinen Stimmungsverhältnissen recht gut Bescheid. Wo sie im Zweifel waren, holten sie sich beim Monochord Auskunft. Wer solch Instrument nicht kennt, frage beim Physiklehrer einer höheren Schule an; das Monochord gehört zum unentbehrlichen Gerät seiner Lehrmittelsammlung. So sind die Abstimmungsverhältnisse der Intervalle seit Alters her bekannt. Darüber ist seit den Zeiten der alten Philosophen (Pythagoras 580—500 v. Chr. und Aristoxenos 350 v. Chr.) nichts wesentlich Neues ermittelt; aber immer einmal wieder stürzt sich eine lernbegierige Seele in das Gewoge der Tonverhältnisse, um die natürlich reine Stimmung von Neuem zu entdecken.

Wenn heute so wenig Musiker mit den reinen Tonverhältnissen bekannt sind, so hat nicht nur unser temperiertes Klavier, sondern auch unser Notensystem das verschuldet. Das Klavier erzeugt in uns die Täuschung, als gäbe es in jeder Oktave überhaupt nur zwölf für den Kunstgebrauch zulässige Töne. Wie uns die Noten täuschen, das werden wir gleich ermitteln. Man lasse von guten A cappella-Sängern die am Schluß stehenden Beispiele singen. Daß die G-Dur-Dreiklänge in beiden Beispielen in gleicher Tonhöhe angestimmt werden, wird vorausgesetzt. Wer nun vor seinem Klavier sitzt, nimmt an, daß die Sänger die große Terz c—e in beiden Beispielen auch in gleicher Tonhöhe singen werden. Das ist eine Täuschung, die durch die Gleichheit der Notenzeichen und Notennamen noch besonders unterstützt wird.

Die Täuschung wird offenbar, wenn man die Schwingungsverhältnisse der Töne in nachstehenden Beispielen feststellt. Dazu braucht man nur zu wissen, daß im Dominantseptnonenakkord sich die Schwingungzahlen

d fis a c' d' e'
wie 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 verhalten,

nämlich

die Oktave d d'	wie	4 : 8 = 1 : 2
die Quinte d a	„	4 : 6 = 2 : 3
die große Terz d fis	„	4 : 5
die Natursepte d c'	„	4 : 7

Mit Hilfe dieser Zahlen kann man alle musikalischen Tonverhältnisse berechnen.

Quarte	=	Oktave minus Quinte a d' = 6 : 8 = 3 : 4
kl. Terz	=	Quinte minus gr. Terz fis a = 5 : 6
kl. Sexte	=	Oktave minus gr. Terz fis d' = 5 : 8
gr. None	=	Quinte plus Quinte d e' = 4 : 9 usw.

Nehmen wir nun an, in unsern beiden Beispielen vollbringe das kleine c in irgend einem gegebenen Zeitraum 16 Schwingungen, so ist es nicht schwer nach vorstehenden

Angaben zu berechnen, wieviel Schwingungen die anderen Tönen in dem gleichen Zeitraum vollbringen müſſen. Nach vollbrachter Rechnung kann man die Notenbeiſpiele 1 und 2 wie folgt in Schwingungszahlen notieren:

1.	72	80	72	72	2.	72	81	72	72
	60	64	60	60		60	63	60	60
	48	48	48	48		48	45	48	48
	24	16	24	24		24	18	24	24

Da findet ſich, daß

im Beiſpiel 1. $\bar{\bar{e}}$ = 80 Schwingungen $\bar{\bar{c}}$ = 64 Schwingungen

„ „ 2. $\bar{\bar{e}}$ = 81 „ $\bar{\bar{c}}$ = 63 „

vollbringen muß.

Läßt man nun von guten Sängern nachſtehende Notenbeiſpiele ohne Inſtrumentalbegleitung ſingen, ſo muß jeder hören, daß die Sänger im Beiſpiele 2

das $\bar{\bar{e}}$ höher und das $\bar{\bar{c}}$ tiefer anſtimmen,

als im Beiſpiele 1.

Manche Chorleiter werden dieſe Tatſache kennen und die große Terz $\bar{\bar{e}}-\bar{\bar{c}}$ mit 63 und 81 Schwingungen nicht als natürliche reine Terz (64 : 80 = 4 : 5) anſprechen, ſondern ſie als Intervall zwiſchen reiner kleiner Septe und großer None betrachten; die meiſten aber werden wegen Gleichheit der Notenzeichen beide Terzen gleichſchätzen, denn was man begrifflich in Worten und Zeichen nicht unterſcheidet, vermag man auch meiſt in der Sache nicht zu unterſcheiden. Doch iſt dieſe Angelegenheit nicht allzu tragiſch zu nehmen, denn nach wie vor werden gute Geſangschöre auch ferner in natürlich reiner Stimmung ſingen, ohne daß ihre Leiter ſich all der dabei zutage tretenden feinen Tonhöheunterſchiede bewußt werden. Trotzdem iſt die Sache nicht ohne jede Tragweite.

Die beiden $\bar{\bar{e}}$ mit 80 und 81 Schwingungen ſind ihrer Entſtehung*) nach weſensverſchieden. Es iſt unſachlich und denkwidrig, ſie durch gleiche Benennung und Bezeichnung als weſensgleich zu ſetzen. Das Gleiche gilt für die beiden $\bar{\bar{c}}$ mit 63 und 64 Schwingungen.

Bei dieſer Sachlage iſt es gar nicht verwunderlich, ſondern ſogar begreiflich, daß es bisher noch nicht gelungen iſt, eine wiſſenſchaftlich wohlbegründete Harmonielehre zu ſchaffen. Dieſer Mangel vermag den Fortſchritt der Tonkunſt nicht aufzuhalten. Genial veranlagte Komponiſten bedürfen einer wiſſenſchaftlich einwandfreien Harmonielehre nicht. Viel mehr Unheil als die eben beſprochenen logiſchen Mängel richten einesteils muſikaliſche Durchſchnittskomponiſten an, die den Anſpruch erheben als bahnbrechende Tonkünſtler gewertet zu werden und anderenteils Theoretiker, die da glauben neue Tonverhältniſſe errechnet und entdeckt zu haben. Die Viertel- und Dritteltonſtimmung fällt in dieſe Richtung. Wie ſchon geſagt wurde, iſt die natürlich reine Stimmung ſchon vor mehr als 2000 Jahren errechnet und ſchafft ſich ſeitdem bis heute in reiner Geſangsmuſik Geltung.

Ohne die Phänomene der Konſonanz, wie ſie ſich in der oben gekennzeichneten Dominantſeptnonen-Harmonie offenbaren, gäbe es keine Muſik, keine Tonkunſt. Wer die unverletzlichen Phänomene der Konſonanz preisgibt, rüttelt an dem Fundament der Tonkunſt; er wagt einen Sprung in das Chaos.

---

*) Der Stimmung nach ist $\bar{\bar{e}}$ mit 80 Schwingungen die natürlich-reine große Terz von $\bar{\bar{c}}$. $\bar{\bar{e}}$ mit 81 Schwingungen ist die um 2 Oktaven verminderte vierte Quinte von $\bar{\bar{c}}$. $\bar{\bar{c}}$ mit 63 Schwingungen ist die Natursepte von $\bar{d}$. $\bar{\bar{c}}$ mit 64 Schwingungen ist die zweite Quarte von $\bar{d}$. Durch die Verschiedenheit der Abstammung ist die musikalische Wesensverschiedenheit der in Frage stehenden Töne einwandsfrei bewiesen.

Derartige Entgleiſungen ſind vorwiegend auf die unverantwortliche allgemeine Unkenntnis der reinen Tonverhältniſſe zurückzuführen. Die Muſiker ſollten ſich wieder mehr mit dem Monochord befreunden, dieſem alten zuverläſſigen Inſtrument, das ſie heute kaum noch dem Namen nach kennen.

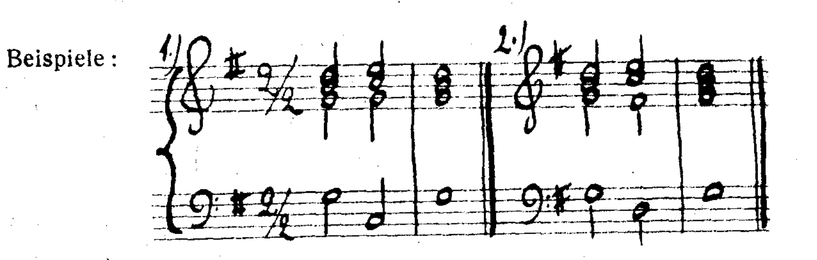
Außerdem aber gibt es ja auch Taſteninſtrumente mit mehr als 12 Taſten in der Oktave, die einen Ausſchnitt aus dem unendlichen Gebiete der reinen Tonverhältniſſe wiedergeben. So ſteht im Inſtitut für Experimentalphyſik in Berlin am Reichstagsufer und im Deutſchen Muſeum in München je ein nach meinen Angaben erbautes Reinharmonium, das in der Oktave 52 Taſten und für jede Taſte zwei verſchiedene Töne zur Verfügung hat, ſo daß es alſo 104 in der Tonhöhe verſchiedene Töne innerhalb der Oktave bietet. Dieſe Inſtrumente ſind bei Schiedmayer, Pianofortefabrik in Stuttgart gebaut. Die Firma liefert auch noch ein anderes nach meinen Angaben gebautes Reinharmonium, daß in den Oktaven 36 Töne hat.

Wer ſich nur theoretiſch mit den Tonverhältniſſen befaßt und darauf verzichtet, ſie ſich klanglich am Monochord, am Reinharmonium oder in ähnlicher Weiſe, wie in den nachſtehend gebotenen Notenbeiſpielen vom Sängerchor vorführen zu laſſen, gerät in unfruchtbare und irreführende Spekulationen. Er ſpricht dann wie der Blinde von den Farben oder, beſſer geſagt, wie der Taube von den Tönen.

Die Probleme der reinen Stimmung ſind nicht mehr zu löſen, ſie ſind gelöſt. Die Tatſachen der reinen Stimmung können mit Erfolg nur ſtudiert und fruchtbar gemacht werden am Monochord, am Reinharmonium, am Chor. Der Fortſchritt fordert in der Richtung der Stimmungsverhältniſſe weniger neue Theorien und Doktrinen, als tüchtige Muſiker, die die Tonverhältniſſe mehr hörend als denkend ſtudieren.

Vielleicht wird man in Zukunft mehr als bisher vokalgerechte Kompoſitionen fordern. Die Geſangvereine können das Fundament dieſes Neubaues werden. Sie können es, wenn der Drill am Klavier aufhört und die A cappella-Schulung wieder Regel wird. Freilich ſetzt das eine Hebung der muſikaliſchen Volksbildung voraus. Doch darüber vielleicht ein andermal.

Beiſpiele:



Klaviertechnik und Welteinſtellung

Von Heinrich Kosnick.

Die Neuorientierung in der Technik des Klavierſpiels war mit der Verlegung der Kraftquellen in den großen Rückenmuskel gegeben. Eliſabeth Caland, eine Schülerin Deppes, legte dieſe eminent wichtige Aufdeckung in ihren Schriften nieder. Wer das Spiel Buſonis bewundert hat, fühlt, wie der Leib ſich durch die Taſten windet, wie bewußte Maſſe ruht, klingt, gleitet. Ein ſich zuſammenziehender, ſich ausreckender Schlangenkörper. Aber nicht immer iſt das Klavier in dieſer Weiſe behandelt worden. Es iſt ſicher, daß Liszt eine andere Technik anwandte als Rubinſtein. Die individualiſtiſche Bevorzugung des einen oder des anderen Teiles der Muskulatur iſt vor allen Dingen bedingt durch den Zeitgeiſt. Das Gemeinſame bleibt die Konſtitution des Geſamtkörpers. Arm und Hand ſind Teile des Körpers und zwar nur vermittelnde Organe zwiſchen einer Innenwelt und einer Umwelt. Wie der menſchliche Geiſt zur Umwelt ſteht, entſprechend wird auch die Anwendung dieſer vermittelnden Organe ſein. Im natürlichen Verhältnis ſtehend, tritt die Muskulatur der Finger in den Vordergrund. Das Nehmen, das Anſichreißen wird durch ſie zum Ausdruck gebracht. Sorgfalt wird auf Fingerübungen zur Stärkung dieſer Muskeln verwendet. Man nehme die zwölf umfangreichen Hefte der Liszt'ſchen Fingerübungen. Erſt allmählich tritt eine Umwertung ein. Innenwelt und Außenwelt haben ſich verſelbſtändigt. Die vermittelnden Organe verlieren an Bedeutung. Sie werden Medien. Die Muskelzuſammenhänge des Körpers treten ins Bewußtſein. Der Geiſt verſenkt ſich in die Umwelt. Impreſſioniſtiſches Schaffen. Arm, Hand, Finger bleiben abſolut paſſiv. Die Schulterblätter werden ein wenig geſenkt und der große Rückenmuskel, der an den Lenden anſetzt, drückt die Taſten nieder. Der geſamte Menſch ſitzt im Ton. Ein langſames Einſinken, kneten im Lehm. Abdruck des eigenen Selbſtes. Der Rumpf wird vergeiſtigt. Ein in der Sphäre des Körpers ſchwingender Tanz. Getragene Hymne. Welt im Kleinen. Die Aufmerkſamkeit iſt dem Körperbau zugewandt. In ihm werden die Kraftquellen des Spiels geſucht und gefunden. Leſchetitzky legt den Hauptwert auf die Ausbildung der Bruſtmuskulatur. Das Spiel Schnabels erzählt von dem ſchönen Singen, das aus der Gegend des Herzens kommt. Caland war bereits erwähnt. Breithaupt operiert mit der bewußt gewordenen Schwere. Maſſe, die nicht mehr plump aufſchlägt, ſondern ſich rollend fortbewegt, wie es das Spiel Carreños tat.

Es iſt mir in dieſen Zeilen nicht darum zu tun, den dualiſtiſchen Aufbau der Muskelzuſammenhänge zu zeigen. Wichtig ſcheint mir zunächſt die Anwendung der Technik in Beziehung zu einer Welteinſtellung zu bringen. Welche Perſpektive eröffnet ſich aus der gewonnenen Erkenntnis? Eines wird einleuchten, nämlich, daß mit dem Bewußtwerden des Körperbaues, das eine Beherrſchung der Muskeln bedingt, die Technik Allgemeingut werden kann. Das bedeutet das Ende des Virtuoſentums. Zugleich tritt folgendes in Erwägung. Mit dem Moment wo Innenwelt und Außenwelt als dasſelbe erkannt werden, hört die gegenſeitige Beeinfluſſung auf. Arm und Hände waren Vermittlungsorgane; Innen und Außen, Subjekt und Objekt ſind nicht mehr geſchiedene Realitäten, ſondern ſie ſind eins geworden. Der Ausübende wird nicht mehr nach Außen hin zu geben haben, er wird nach innen gekehrt ſo ſpielen müſſen. Er wird ſein, wie er iſt. In der Muſikliteratur wird das Geſangliche in den Vordergrund treten. Ich habe immer empfunden, daß wir das Inſtrument, das wir ſpielen, in uns haben. Inſtrumente ſind nach außen projizierte Stimmbänder. Worte dienen zur Verſtändigung. Das Außen in's Selbſt hineingenommen. Wozu Worte. Wie iſt alles belanglos. Ein Stimmorcheſter aus Vokalen, Konſonanten und Wortſymbolen erſcheint mir verheißend.

❖

Neuere deutsche a cappella-Werke großen Stils

Von Gerhard Strecke.

Während seit Beethoven etwa die Lösung der früher bestehenden Bindung zwischen Tonschöpfer und Publikum zu einem ungeahnten Aufschwung instrumentaler und gemischter Gattungen geführt hat, blieb die reine Vokalkunst davon merkwürdig unberührt; einmal, weil in jenen Zeiten der Sinn für selbständige mehrstimmige Singekunst gänzlich verflacht war, dann aber deshalb, weil der Umsturz alter seelischer und geistiger Geltungen in Ländern bewirkt wurde, die eine vokale Überlieferung sozusagen nur aus zweiter Hand hatten, während sich ihre Befähigung fürs Instrumentale triebhaft auslebte. Nachdem hierin Remedur geschaffen war, wandten sich der Chorarbeit durchaus nicht kühne Neuerer zu, vielmehr Traditionalisten, in denen noch ein Stück des alten Beeinflussungsverhältnisses zwischen Erzeuger und Verbraucher lebendig war: Mendelsohn, Schumann und Brahms (hier aber nur bedingungsweise genannt); diese Richtung ist in der mehrstimmigen Gesangskunst vorläufig die mächtigere geblieben und hat bis in die allerletzte Zeit in Könnern wie Dräseke und Reger namhafte Vertreter gefunden. Konservative Stellungnahme zur Angelegenheit des Chorsingens ist für sie überhaupt charakteristisch; der Wert ihrer besten Beiträge fließt aus der gesteigerten Ausbildung gesunder Musikalität mehr heraus als aus der Stärke ihrer geistigen Persönlichkeit. Sie schreiben Gebrauchswerke im schönsten Sinne des Wortes und lassen sich gern durch Must. techniken vergangener Stile anregen, wie auch deren Formensprache nicht ohne Nachwirkung ble bt.

An Reger läßt sich nun mit einiger Übertreibung ersichtlich machen, was diese Gruppe von einer neueren, freischöpferischen grundsätzlich trennt. Hat man sich über alles Rechenschaft abgelegt, was gerade an seinem Arbeitsverfahren verstimmen kann, wofern man ihn nicht blindlings vergöttert, so ist man erstaunt, wie sehr man ihn trotzdem noch liebt. Für unsern Zweck typisch sind die 3 Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor (op 110, Bote & Bock, Berlin). Tiefreligiöser Sinn bewahrte den sonst in der Textwahl sorglosen Setzer vor einem Vergreifen; dagegen zeugt die formale Erledigung des gewählten Vorwurfs von einer gewissen Bequemlichkeit. Was sonst an anspruchsvolleren Chorsätzen neuerer Meister vorliegt, ist durch den gemeinsamen Zug gekennzeichnet, den literarischen Grundstoff durch wohlerwogene Besonderheit der Formabsichten zu verinnerlichen, zu vertiefen und auszuweiten. Stereotype Schemata sind verpönt. Regers Verfahren aber ist mit dem ungekünstelten Konstruktionsprinzip früher Motetten-Kunst vergleichbar, die einzelne Textabschnitte schlicht nacheinander abhandelt und die Gliederung mit den einfachsten Mitteln des Kontrastes und der Steigerung vollzieht; dabei gerät die formale Disziplin eben lockerer und löst sich bei Naturen wie Reger unversehens in freies Phantasieren über die poetische Vorlage auf; dann sprechen die Verbindungen vielfach nicht mehr zwingend, die Kontraste büßen durch das scheinbar Improvisatorische an Ausdrucksgewalt ein, unnötige Längen werden nicht vom scharf disponierenden Intellekt eingedämmt, Wiederholungen dankbarer Effekte um ihrer selbst willen finden statt. Kurz: der Mangel an Reflexion schadet der sachlichen und künstlerischen Ökonomie. Die voller Anspruch sich gebenden Werke ermangeln überdies durchaus des Charakters des Einmaligen und Bekennerischen, das uns verwandte Werke von Strauß, Hausegger, Pfitzner und Schönberg so wert macht. Bei diesen steht jede Äußerung singulär für sich; höchstens, daß sie den Antagonismus eines konträren Widerspiels zuläßt. Bei den andern und Reger: Serienkomposition; jedes Bündel umfaßt regelmäßig (sogar bei Brahms) ungleichwertige Gaben, und so manches Stück, das für sich gesehen anginge, wirkt in der Reihe physiognomielos.

Was bei Reger über vieles hinwegtäuscht, das ist seine fabelhafte, geradezu maschinenmäßig funktionierende Satzkunst. Genaueres Hinsehen ernüchtert auch da. Wie häufig in unsern Beispielen wirkt der Kontrapunkt nicht mehr primär vertikal, sondern einfach wie in gegebene Harmonie-

verknüpfungen hineingesetzt! Wie oft begnügt sich der Komponist, zumal bei Vermehrung der Stimmenzahl, bei seinem durch harmlose Durchgänge oder allzu bequeme Nebennoten eingedickten Stimmengeflecht mit Scheinpolyphonie, statt der wundervollen Konsequenz moderner Linienführung, die bei den andern selbst altertümelnden Formen aufhilft! Der unvermeidlich eingeführte Choral oder die obligate Doppelfuge auf den Schluß hin — sie wirken als ständig wiederkehrende Stilrequisiten manieriert. — In der motivischen und melodischen Prägung unverkennbar Regersches Geblüt; doch kein wählerisches Ausbreiten melodischer Kostbarkeiten, keine geschärften Widersprüche, sondern eine leicht ermüdende Gleichförmigkeit, die durch die Überfülle dynamischer Vorschriften bemäntelt werden soll.

Reger verträgt derlei kritische Abzüge und steht immer noch in vorderster Reihe bei den Besten. Man kapituliert vor seiner urwüchsigen Singelust, seiner tiefen Empfindung, und es ist die Bewunderung, die seine Leistung gern vollkommen sähe. Am gelungensten aus op. 110 ist das erste der drei Stücke „Mein Odem ist schwach". Gut dosierte Mischung akkordischer und kontrapunktisch-linearer Schreibart, verhältnismäßig hinreichende Abwechslung unter den Teilen. Ohne „Fugatoschwindel", wie Peter Cornelius zu sagen liebte, bietet sich die dritte Motette „O Tod, wie bitter bist du" mit farbig-gesanglicher Grundhaltung und wohlangebrachten Chorabstufungen; die hat auch den Vorzug der Kürze, während das Mittelstück „Ach Herr, strafe mich nicht" seine natürlichen Expansionsgrenzen mit Musik ins Uferlose hinein überflutet und im ganzen fraglos als matterer Aufguß der ersten Nummer schmeckt.

In den großen a cappella-Kompositionen von Richard Strauß, die das Zeug in sich haben Epoche zu machen, aber schändlich vernachlässigt werden, ändert sich das Bild wesentlich. Seiner neudeutschen Herkunft nach haben ihn wahrscheinlich die großen unbegleiteten Chormusiken von Peter Cornelius und Alexander Ritter beeinflußt; ferner mag die lebendige Monumentalkunst einzelner a cappella-Vereinigungen — Strauß macht in der Instrumentationslehre auf holländische und russische aufmerksam und rühmt die im Orfeo Càtalà zu Barcelona — angeregt haben. Jedenfalls wenden sich bereits seine beiden Gesänge op. 34 (Aibl, München) mit ihren sechzehn Stimmen an Chorkörper, die über eine außergewöhnliche Schulung verfügen. Die Steigerung der äußeren Mittel und technischen Anforderungen bedeutet freilich bloß ein sekundärer Entwicklungsmoment. Wesentlicher an den zwei Stücken ist ihr neuer Geist einer lapidaren Tonsprache, der einem eingeborenen Wesenszug zum Großen entspringt, ferner ihr tiefpoetischer Gehalt, der die Wortvorlage weit hinter sich läßt und für ihre musikalische Umsetzung gänzlich unverbrauchte Ausdrucksgestaltungen findet. Geschichtlich gesehen findet hier die Anwendung der von Wagner ausgebildeten Kantabilität der Orchesterpolyphonie auf den Chorgesang statt; unvermeidlich laufen da gelegentlich instrumental anmutende Melismen mit unter. Typisch ist Straußens auch später sich nicht verleugnende Vorliebe für ausgedehnte ornamentierende Koloraturen, die über die ganze Breite der Stimmentextur wuchern. Der hübsche, zuerst für Corneliuschöre gemünzte Ausdruck „Vokalinstrumentation" deutet an, daß neuere Setzer bei vermehrter Stimmenzahl nicht jede Stimme real behandeln, sondern nach dem Vorbild der Orchesterpraxis einzelne Linien oder ganze Klanggruppen durch Oktavierung farbiger zur Geltung bringen. Strauß geht noch weiter. Abgesehen davon, daß er oktaviert und die 16 Stimmen in vielfältigster Weise gegeneinanderstellt, mischt er auch gern verschiedene Stimmen im Einklang und gewinnt daraus manche Zwischenstufen der Stimmencharaktere. Eine reale Sechzehnstimmigkeit wird nicht erstrebt und kaum einmal erreicht.

Der Abend (op. 34, 1), auf Schillersche Worte, ist eine großzügige, in zarten, duftigen Farben hingesetzte Landschaftsstudie. Alles Zuständliche beschäftigt den Tondichter, reizt ihn zu sorgsamer Ausmalung, während die Elemente fortschreitender Handlung aufs äußerste eingeschränkt sind, meist in knapper akzentisch-deklamatorischer Andeutung. Der Jakobhymne (op. 34, 2) liegt ein Rückertscher Text zugrunde, dessen sechs Strophen immer neue Umschreibungen der Kehrreims „O gräme dich nicht" sind, der natürlich formbildend musikalisch Verwertung findet und meistens einer besonderen Chorgruppe zugewiesen ist. Die Hauptmasse des Gedichts wird rezitativisch abgetan; dafür bieten einzelne Wortbilder reichen Anlaß zu madrigalistischen Tonmalereien, und die gehaltvolleren

Gedanken werden umfänglich im gebundenen Motettenſtil entwickelt. Das ergibt eine große Mannigfaltigkeit und doch wiederum klare Formordnung. Die Freude am „ſymphoniſchen“ Durchführen, an enger Verkettung von Motiven und Themen wirkt ſich ungehemmt aus, und in die Schlußfuge „Zwar bedenklich iſt unſer Gang“ werden zahlreiche Ideen aus dem Vorausgehenden einbezogen, ſodaß wir einer Textmiſchung gegenüberſtehen, die an älteſte Motettentechnik gemahnt.

Die 1913 entſtandene Deutſche Motette op. 62 (Fürſtner, Berlin) für 16 Chor- und 4 Soloſtimmen bringt in der Manier nichts weſentlich Neues; in vielen z. B. in der Refrainbehandlung iſt ſie ein geſteigertes Da capo der Jakobhymne. Eine Tendenz aber, in der überhaupt ein Problem geſteigerter Stimmenzahl zu erblicken iſt, hat ſich verſchärft. Überall in der Chorliteratur herrſcht jene peinlich ſtrenge Stimmführung, die Mahler einſt auch für die Inſtrumentationspraxis als bindend bezeichnete. Die Orcheſterſprache hat ſich nun mehr und mehr davon losgeſagt; mit Berechtigung inſofern, als gewiſſe Unſtimmigkeiten des Satzes von der reichen Klangmaſſe einfach aufgeſogen werden. So ſtehen nicht mehr nur Linien gegen Linien, ſondern ganze Farbenkomplexe gegen andere. Ähnlich verfährt Strauß ſtellenweiſe auch bei Behandlung der Singſtimmen. Eine befriedigende, durchſichtige Wiedergabe iſt ſchwierig, und nur große Chorbeſetzungen erfüllen die Vorausſetzung der klanglichen Realiſierung. Jedenfalls iſt dieſe Neuerung diskutabel und dürfte beim modernen vielſtimmigen und mehrchörigen Stil Schule machen. Dieſe großen a cappella-Stücke bieten ſich oberflächlicher Kenntnisnahme nicht eben leicht dar, ſondern erheiſchen volle Hingabe deſſen, der die Feinheiten der Struktur, der geiſtreichen Textverarbeitung und der erſtaunlich veräſtelten Polyphonie genießen will.

Findet ſich bei Reger und Strauß die Rückſicht auf ſinnlichen Wohlklang faſt durchgängig gewahrt, ſo ſehen wir Pfitzner und Hauſegger bisweilen darauf Verzicht leiſten. Das Klanggefüge von Pfitzners achtſtimmigen Columbus op. 16 (Ries & Erler, Berlin) kommt dem Ohr nicht ſchmeichelnd entgegen, mutet faſt arm und dürftig in ſeinen Klangmitteln an und verlangt mit ſeiner ausgeſprochenen Niederländerei eine durchaus beſondere Einſtellung. Seine Stiliſierung auf harten, körnigen Strich des melodiſch-linearen Vortrags iſt nicht ſo ſehr durch den Stoff gefordert, als in der ſchöpferiſchen Eigenart des Künſtlers begründet, deſſen Lyrismus durch ſtändige Reflexion gekreuzt wird. Die überwiegend kontrapunktiſche Verſtrebung, die ſeinen Tonbau zuſammenhält, die Ordnung der Teile — alles das ſind Mittel zum künſtleriſchen Endzweck: der Ideengeſtaltung, die in der Form Leben erhält und hier Glorifizierung intuitiv ſchauenden Entdeckergenies zum Ziel hat. Wem das aufgegangen iſt, der vermißt auch nicht mehr die Schlußfuge und den Maſſenprunk einer kulminierenden Stretta, der empfindet die herbe Zurückhaltung als Reiz, mit der hier die „Moral“ gegeben wird, als einſtimmiges, arioſes Rezitativ der Soprane, zu dem anſchließend die Männerſtimmen die beiden Hauptmotive „Steure, mutiger Segler“ und „Traue dem leitenden Gott“ (Umkehrung) intonieren. Kein Buhlen um Wirkung klangmaterieller Art, ſondern Zuſammenrücken des weſentlichen Gedankengehalts, muſikaliſch-künſtleriſche Konzentration.

Das Sichlosſagen von der üblichen Tonſchwelgerei — die er übrigens mühelos beherrſcht — beruht bei Hauſegger auf dem Beſtreben nach realiſtiſcher Ausdeutung gewiſſer dichteriſcher Stimmungen. Wie er in ſeiner Naturſinfonie mit ſeltener Enthaltſamkeit grau in grau malt, ſo ſcheut er auch beim Hebbelſchen Requiem (achtſtimmig, Hug & Co., Leipzig und Zürich) in der zweiten Wiederholung „Dich, ſie umſchweben dich“ vor keiner Gewaltſamkeit und Rauheit des Klanges zurück, ſodaß ſeine Muſik, geradezu abſtoßend wirken kann. Aber darum iſt die Arbeit auch ſtilgeſchichtlich bemerkenswert, weil hier der Chor berufen iſt, nicht nur freundliche Dinge zu ſagen oder unfreundlich in möglichſt gemilderter Form, ſondern den Krampf als Krampf ſchildert und Schauerliches wirklich ſchauerlich. Nun darf aber nicht verſchwiegen werden, daß die ſtrengere Polyphonie, deren ſich der Komponiſt dazu bedient, gleichſam errechnet und erſonnen anmutet, ſodaß der entwicklungsgeſchichtlich ſtärkſte Teil der Tondichtung dem Handwerk nach am ſchwächſten iſt. Desungeacht nimmt das ernſte, ſchöne opus unter den a cappella-

Stücken großen Stils, die überhaupt mitzählen, einen hohen Rang ein. Es ist klug gebaut, sein Vokalstil ist unanfechtbar und vor allem: es gibt Erlebnis.

Infolge der erfreulich auflebenden a cappella-Bewegung in Deutschland darf man eine fortschreitende Abklärung des chorischen Gesangstiles erwarten. Vorläufig durchsetzen die instrumentalen Beigaben gerade die wertvollen neueren Erlebnisstücke, von denen ein weiterer Ausläufer, Schönbergs „Friede auf Erden“ (op. 13) hier kürzlich eine Würdigung fand, noch reichlich stark. Aus der unmittelbaren Beschäftigung der Musiker mit Gesang und Chorklang, aus der tieferen Kenntnis mustergiltiger Literatur alter Meister wird gewiß wieder ein nur dem Chorgesang eigener Stil erwachsen. Zu wünschen wäre dann eine mannigfaltigere Auswahl der Stoffe. Jetzt überwiegen die religiösen Stimmungen und insofern mit Grund, als a cappella-Gesang von jeher der eigentlich ideale religiöse Musikstil war. Ein weiterer Umkreis von Stimmungen und Ausdrucksmöglichkeiten, wie ihn frühere Blüteperioden chorischer Kunst durchmessen haben, ist von der a cappella-Komposition großen Stils noch kaum betreten. Hier liegt eine reiche Zukunft vor ihr.

Die Höhenlagen der Kunſt*

Von Walther Howard.

Kunſt kommt von Können. Aber mit dem Worte Kunſt iſt ein beſonderes Können gemeint, daß ſich prinzipiell von allem anderen Können unterſcheidet.

Kunſt iſt das Können das man ſich nicht erwerben, ſondern für deſſen Empfangen man ſich nur aufmachen, bereit machen kann. Die Technik der Kunſt umfaßt das Können, das erworben werden kann. Die Kunſt ſelber hat damit zunächſt wenig zu tun; denn ſie bringt der geborene Künſtler mit ſich, und ſie hilft ihm höchſtens das techniſche Können gründlicher und beſſer zu erwerben.

Das erwerbbare Können, die Technik ſetzt Talent-Geſchicklichkeit, ererbte oder erworbene, voraus; das Können des eigentlichen Künſtlers, die „Kunſt" ſetzt Genie voraus. Genie iſt uns im Gegenſatz zum Talent ein Offenbarſein des „Sinnes", des Inhaltes alles Sinnfälligen, während Talent für uns nur die Gabe iſt, das Symbol eines Inhaltlichen, eines Sinnes, eines Inhalts, eines Sinnhabenden oder noch beſſer Sinnſeienden, alſo die äußere Form alles Weſens oder Weſentlichen zu merken oder wiederzugeben (manuelle, phyſuelle, gefühlsmäßige und intellektuelle Geſchicklichkeit). Iſt dieſe Deutung der Begriffe Talent und Genie auch nicht die übliche, ſo iſt ſie doch geeignet, ſie beſſer von einander zu ſcheiden.

Das Talent erfaßt das Äußere, die Erſcheinung; das Genie erfaßt das Innere, die Bedeutung; wobei es gleich iſt, ob es ſich um Werte handelt, die den bekannten äußeren fünf Sinnen gegenübertreten (die fünf Sinne ſind die Organe, mit deren Hilfe die allem Weſenhaften eigenen Formen aufgenommen werden, was Vorausſetzung dafür iſt, daß wir zum „Sinn" kommen) oder ob es ſich um Werte handelt, die über die fünf Sinne zu den höheren Sinnesorganen des Fühlens und Denkens ſprechen.

Die Mittel der Kunſt ſprechen als der formale Teil des Kunſtwerkes zu den oben genannten Organen, ſie ſind die Symbole, mit deren Hilfe ein Geiſt uns ſeine Inhalte offenbaren will. Da aber nun jeder Menſch ſich vom andern in der perſönlichen Anlage unterſcheidet, das heißt, da ein jeder Menſch andere Symbole beherrſcht und in anderen ungeſchickter iſt als ſeine Nebenmenſchen, ſo iſt ein Verſtändnis geiſtiger Werte immer nur dadurch möglich, daß wir die empfangenen Symbole in uns in die uns geläufigen umſetzen.

Setzen wir gleiche Genialität voraus, und nehmen wir an, fünf Künſtler verſchiedener Fakultät erleben dasſelbe Naturſchauſpiel, ſo werden fünf Kunſtwerke es uns künden; aber fünf weitere Künſtler werden wieder fünf neue Kunſtwerke daraus formen müſſen, um ganz und voll das urſprüngliche Naturerlebnis ſelbſt erleben zu können. Das iſt doch überhaupt das Weſen des künſtleriſchen Schaffens, daß derjenige, der etwas ganz erfaßt in ſeinem Weſen, es unwillkürlich in eigene Worte, eigene Symbole kleidet, eben in die ihm geläufige Kategorie von Symbolen. Die ſo entſtandene Form iſt das Kunſtwerk. Man ſagt, der Künſtler muß ſich äußern. Ja weil jedes volle Verſtehen ein vollendetes Formen iſt und jedes Formen eben ein ſich äußern.

Man kann ſich ſelber auf Grund des Geſagten meſſen. Sage mir was ein Eindruck in Dir auslöſt (nicht wiederhole mir den Eindruck, damit kann höchſtens ein mechaniſcher Apparat, kein lebendiges Weſen imponieren) und ich will Dir ſagen auf welchem Höhengrade des Berges der Wahrheit Deine Genialität angelangt iſt.

Wie laſſen ſich nun die Höhengrade der Kunſt charakteriſieren?

---

*) Aus Bd I „Auf dem Wege zur Musik" ungedruckt, bis jetzt erschien gedruckt nur Bd II Rhythmik, Metrik, Ton und Stillehre. Auslieferung an den Buchhandel durch Carl Fr. Fleischer, Leipzig.

So leid es uns tut, wir müssen es jetzt gestehen, daß wir den Weg zur Wahrheit nur symbolisch andeuten, niemals selbst denen mitteilen können, die ihn nicht ohne Symbole verstehen können, weil sie ihn noch nicht selbst gewandelt sind. Das ist ja das unheimliche Wesen der Wahrheit und damit auch der Kunst, oder besser des Inhaltes aller Kunst, daß es erlebt werden muß, oder man muß mit Worten verlieb nehmen, die ein leerer Schall sind. Was wir selbst erleben, formt sich in uns und aus uns heraus zu Bildern in Worten oder sonstigen Formen, die auf die Sinnesorgane wirken; aber wo wir nicht „erlebten" (was das ist, weiß ich selber nicht, es ist eben das Erfassen des inneren Wesens selbst ohne Organ, ohne Denk-, Gefühls-, Hör-, Seh-, Riech- oder Schmeckapparat) da sind uns Symbole leerer Schall, die wir nur heimlich lieben, weil wir ahnen, daß sie etwas verbergen, das zu besitzen köstlich wäre.

Die verschiedenen Höhen der Kunst können wir nur durch ihre Symbole oder äußerlichen Formen andeuten. Um nun die Formen zu geben: Je tiefer der Sinn, umso einfacher das Symbol. Das sei die Überschrift. Und nun deren Ausarbeitung: Je leichter es Dir wird, über Eindrücke hinauszustreben, umso besser ist das was Du dahinter finden kannst; je mehr Eindrücke Dich selbst fesseln, umso mehr wollen sie ihre Hohlheit verbergen.

Eine Form die mich fesselt, hat zuviel Form oder zu wenig Inhalt, was dasselbe sein sollte aber nicht immer ist. Alle Form sollte mich auf Inhalte leiten, je besser sie das tut, umso mehr erfüllt sie ihren Zweck, umso vollendeter, zweckentsprechender ist sie. Man denke nur an die sogenannte Kitschmusik. Ich meine nicht die, die tot geboren wird, sondern die, die das Interesse des Tages füllt; sie ist zweckentsprechend im höchsten Grade. Daß Werke dieser Art meist Eintagsfliegen sind, ist nur die Folge des niedrigen geistigen Niveaus des Inhaltes, der selbst den oberflächlichen Menschen nur kurze Zeit zu fesseln vermag.

Die Liszt'sche Musik hat dieselbe einfache Form, nur ist eben der Inhalt höher geartet und deshalb auch die Technik eine andere und es erfordert einen kongenialen Künstler zur Wiedergabe, den wir nach Liszt leider nicht mehr gehabt haben. Dasselbe ist über Paganinis, Mahlers u. a. Musik zu sagen. Wir nennen jede Form „nicht leicht" oder „zu schwer", die ihrem Inhalt nicht absolut entspricht und dadurch mehr auf sich selbst lenkt anstatt auf das, was sie darstellen soll. Jedes komplizierte Symbol in unserm Sinne ist also unkünstlerisch.

So sehr alle Symbole ursprünglich ihren ganz bestimmten Sinn haben, so sehr kann durch mangelhaftes Erfassen dieses Sinnes in mir der Eindruck erzeugt werden, als ob er sich verschieben könnte oder gar verschoben hätte, und das Resultat ist der Glaube, der heute wie eine Krankheit verbreitet ist, daß man Symbole willkürlich setzen könnte. Der Verstand setzt sich zum Herren und wir lassen es uns gefallen; weil diesen Diener in uns wachsen zu sehen uns zu viel Freude machte, haben wir uns ihm bis zur Knechtschaft hingegeben. Er predigt uns was er will und was ihm liegt, und so ist man heute der Überzeugung, daß jedermann mit dem Sinnfälligen jonglieren könne. Allerdings ist das nur möglich wo nach „dem Sinn der fällig ist" wenig oder nicht gefragt wird, sonst erkennen wir bald den Kunstschwätzer und Phraseur und weigern ihm unsere Gefolgschaft. Wenn ich nämlich ein derartiges konstruiertes anstatt komponiertes, geschaffenes Werk zu erfassen versuche und sich meine Symbole einfinden auf Anreiz der gleichwertigen des Andern, zeigt sich der Unsinn und offenbart sich die geistige Untiefe seines Standpunktes.

Ganz unsinniges löst in mir keine Wirkung aus (das heißt meine Symbolik). Denn das dürfen wir doch nicht vergessen, jeder Mensch geht von sich aus, und setzt, wenn er etwas aufnehmen soll ohne weiteres voraus, daß das Gehörte oder sonstwie Empfangene von irgend einem geistigen Niveau kommen muß, daß er selbst einmal durchschritten, oder das ihm wenigstens als Zukunft in der Ferne sichtbar ist. Er reagiert also durchaus befangen. Da der selbst geistig Schlafende überhaupt nichts geistiges erfassen kann, schaltet er hier überhaupt aus, aber jeder einigermaßen Erweckbare (und jeder ist es einer höheren als der bereits erreichten Stufe gegenüber) ahnt das höhere und erkennt das unter ihm liegende. Nur eben nicht das gänzlich Negative. Da solches von Fachkünstlern gerade heute wieder produziert wird, ist es nur zu verständlich, daß solche die Meinung zu verbreiten suchen, als sei allein Fachkenntnis nötig um Kunst zu verstehen.

Nein Genie muß man haben, und das haßt alle Fachkenntnis als totes Werkzeug, das immer unzulänglich und außerdem anmaßend ist.

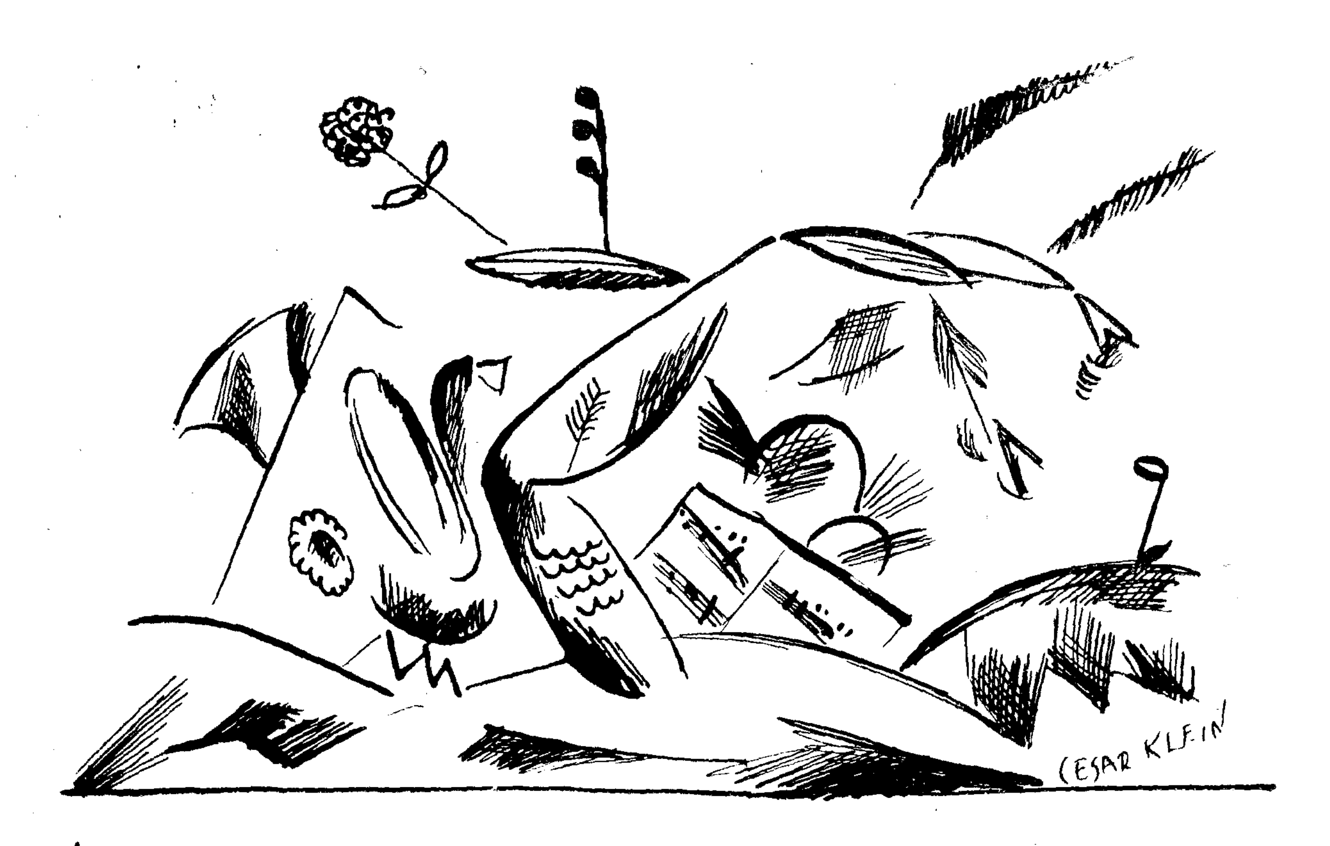
Unter dem vom Standpunkt der Wahrheit aus negativen verstehe ich also das, was nicht geistiges mit irgend einer Symbolik mitteilen will, sondern, in der Symbolik als an sich sinnvollem verstrickt, nur wieder Symbole, und über Symbole mit neuen Symbolen erzählen möchte. Die Entstehung dieses Irrtums ist nur zu leicht zu verstehen. Soweit erzählt uns unser Obersklave Intellekt jederzeit den Hergang der Dinge, daß er uns zeigt, wie die empfangenen Eindrücke andere in uns auslösen. Wer nun geistig schläft und die sinn-, gefühls- oder verstandesfälligen Eindrücke für etwas an und für sich selbst hält, der muß es erlaubt finden zu transponieren um des Transponierens willen, und so tanzt ein rhythmischer Gymnastiker die Notenwerte einer Bachschen Fuge, anstatt die für die Musik maßgebenden Formelemente des Rhythmus zu vergessen, um die für den Tanz maßgebenden Formelemente der Architektur der Stellung an sich zu verwenden (daß Tanz kinematographische Vorführung von immer wechselnden Architekturen ist, wissen heute noch wenige „Tänzer"), so malt ein Maler Natur ab, anstatt eine Farbensymphonie und Liniensymphonie zu schaffen, die den Inhalt der Landschaft, nicht aber ihre Symbole in der Natur, die garnicht mehr für die zweidimensionale Malkunst passen, wiedergeben.

Wir sind zu einem merkwürdigen Resultat gekommen. Die für ein Kunstwerk verwendeten Symbole sagen uns nichts über sein Niveau im Reiche der Wahrheit, der Inhalt selbst sagt es nur dem Kundigen. Der Lernende und das sind wir alle, jeder nur einer anderen Stufe gegenüber, aber kann die Höhenlage eines Kunstwerkes nur erkennen durch Betrachtung der automatisch wirkenden Fähigkeit unseres Inneren, fremde Symbolik in eigene zu übertragen.

Da zeigt sich was gemeint war, da zeigt sich ob etwas gemeint war und wir kommen zu der wahren Kunstkritik, die weniger Wert auf die absolute Höhe im geistigen legt, weil sie diese als Faktum hinnimmt, das nur der Schaffende selbst durch Weiterentwicklung ändern kann, und gar keinen Wert sozusagen auf die Form, weil sie ja bedingt ist durch den Inhalt, und von selbst sich bessert. Aber das einzig wichtige wird klar hingestellt und scharf bewertet, nämlich das innere Streben, das Genie, die Kunst des Schaffenden.

Und damit die Wahrheit des Gesagten manchem deutlich werde, dem sie sonst verborgen bliebe, wollen wir auf den einfachen Trick aufmerksam machen, daß man unverständlich bleibende Kunst dadurch prüfen kann, daß man sich bewußt auf den Standpunkt derer stellt, die geistige Inhalte nicht kennen oder sie in den Formen im Formspiel selber sehen. Man versuche z. B. Hugo Wolffsche Lieder oder einige Schumann, oder Brahmsmusik so zu fassen, daß man irdische Bilder heraufbeschwört bei ihrem Anhören und sofort wird man merken, daß das viel leichter ist als wenn man hier nach einem geistigen Sinn fragt, oder man stelle sich bei Beethoven bewußt auf den Standpunkt des Menschen, der aus eigener Kraft etwas erringen will, oder bei Liszt auf den eines Menschen, der alles durch Gnade empfangen will, oder bei Wagner auf den, der sich noch fern fühlt von Gott aber identisch mit der Welt, anstatt es umgekehrt zu machen wie Mahler. Kurz, man mache sich die verschiedensten Weltanschauungen klar und lege sie als Maßstab an die Kunstwerke an und wird sie alle aus den Weltanschauungen verstehen und tolerieren lernen. Man stoße sich nicht daran, daß ein Künstler vielleicht selbst höchst unbewußt war: seine Unbewußtheit rettet ihn nicht vor einer ganz bestimmten Stellung zu sich, Gott und der Welt, und diese Stellung wird ihre Wirkungen ausüben. Aus unserer Reaktion auf die vom Künstler gewählten Mittel erfahren wir seine Stellung im Weltall, und wir lernen die Leiter der Kunst überschauen — rückwärts wissend, vorwärts glaubend.

⚘



Zur Ästhetik

Von Dr. Hugo Leichtentritt.

Paul Moos' neues Buch: „Die deutsche Ästhetik der Gegenwart" (Verlag Schuster & Loeffler, Berlin) gibt Anlaß, die Frage nach der Bedeutung der Ästhetik für die musikalische Praxis aufzurollen. Eine ebenso peinliche, wie schwierige Frage. In einem umfangreichen früheren Werk schon hat Moos die „Moderne Musikästhetik in Deutschland" behandelt. Er ergänzt jene Arbeit nunmehr durch die vorliegende, in der es sich um die Versuche etwa des letzten Vierteljahrhunderts handelt, dem schwierigen Thema von der Seite der Psychologie beizukommen. Mit außerordentlicher Gründlichkeit und Sachkenntnis bewertet Moos hier kritisch die Denkarbeit, die unsere angesehensten Psychologen hier aufgewandt haben, um die Frage nach dem Wesen der Musik, des musikalischen Kunstwerks, der Auffassung der Musik durch den Hörer ihrer Lösung entgegenzuführen. Auf nahezu 500 Seiten wird hier erörtert, was Külpe, Groos, Müller-Freienfels, Witasek, Lipps, Dessoir, Lange, Meumann, Volkelt und viele andere Psychologen in tiefgehenden Untersuchungen zur Sache zu sagen haben. Hochinteressant, allen diesen verwickelten Darlegungen zu folgen für denjenigen, der nur diese Dinge vom Standpunkt einer Art Denksports herangeht, wie etwa ein Amateur an das Schachspiel. Trostlos jedoch das Ergebnis für den Künstler, der von der Wissenschaft Erleuchtung erwartet und nun Steine anstatt Brot vorgesetzt erhält. Die üble Lage der psychologischen Ästhetik, der Ästhetik schlechthin läßt sich in Kürze darlegen durch den einen Satz: Die großen Künstler, die über ihre Kunst das wertvollste müßten aussagen können, sind fast immer zu wenig geschulte Denker, und die zünftigen Philosophen sind gemeinhin zu sehr Dilettanten in der Kunst und kennen die künstlerischen Probleme meist nur aus zweiter Hand, nicht durch eigenes schöpferisches Erlebnis, sondern auf dem Umwege über den grübelnden Verstand. So kommt ein Zwittergebilde heraus, an dem niemand eine rechte Freude haben kann. Es ist meine Überzeugung, daß man überhaupt nicht ersprießlich Ästhetik treiben kann in dem Sinne wie der Anatom einen toten Körper zerlegt und durchforscht. Nur im engsten Zusammenhang mit der Praxis der Meister ist der Sache beizukommen. Leider hat die neuere Kunstwissenschaft diesen Zusammenhang mit der lebendigen Praxis zu sehr aus den Augen verloren. Jede neue künstlerische Bewegung bedeutet gleichzeitig eine neue Ästhetik. Neue Vorstellungen vom Wesen der Musik, von Zweck und Ziel der technischen Methoden, neue kulturelle Einstellungen überhaupt, neue Einsichten in die Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, Erweiterungen der tonlichen Materie, im Tonsystem, in neuen Instrumenten u. dgl. sind es die eine neue künstlerische Bewegung einleiten. Hier hätte eine praktische brauchbare Ästhetik einzusetzen, um das im Gefühl nebelhaft und verschwommen Liegende durch deutliche Begriffsbildung zu klären. Wie ver-

schieden z. B. die Ästhetik Bach's, Mozart's, Beethoven's, der Romantik, Wagner's, Debussy's, der neuzeitlichsten Gruppe! Und andererseits auch wie viel allen diesen so verschiedenen Persönlichkeiten Gemeinsames! Sowohl das Konstante, wie das Wechselnde dient gleichermaßen der Erkenntnis des künstlerischen Problems. So ist Kunstästhetik untrennbar von Kunstgeschichte und als vermeintliche selbständige Wissenschaft ein totgeborenes Kind. Nur ein Künstler kann mit voller Autorität über Kunst reden, und auch nur jener Künstler, der gleichzeitig ein geschulter Denker ist. Daher die ungeheure Gleichgültigkeit, mit der die Künstler unserer Zeit alle die sehr ernsthaft gemeinten und mit Aufgebot einer großen Denkkraft aufgestellten Theorien der Psychologen aufnehmen oder vielmehr gar nicht aufnehmen. Tun die Künstler recht an dieser Geringschätzung? Zweifellos nicht. Die heillose ästhetische Verwirrung unserer Zeit, die Unklarheit über Ziele und Wege der Kunst bei den Künstlern unserer Zeit, der maßlos übertriebene Persönlichkeitskult, die Unterschätzung der rein sachlichen Dinge, die mangelnde Einsicht in die allezeit unabänderlichen Grundlagen jeglichen künstlerischen Ausdrucks: lauter Folgen ungeklärter ästhetischer Begriffe. Jede wahrhaft große Kunstäußerung hat aber bisher immer auf einer festen ästhetischen Basis geruht, einer sehr bestimmten, in ihrer Richtung klar durchdachten, durchfühlten Kunstanschauung. Es wäre also unserer Zeit eine zeitgemäße, lebendige Ästhetik außerordentlich wertvoll. Wie hoch steht z. B. das achtzehnte Jahrhundert in ästhetischer Klarheit über dem zwanzigsten! Kunstbetrachtung und Praxis im engsten Zusammenhang, einander beeinflussend und befruchtend! Wie eng verknüpft ist z. B. Gluck mit den Schriften der geistvollen Pariser Encyklopädisten, wie gut ist Mozart ästhetisch fundiert (man lese daraufhin seine Briefe), welch eine Welt ästhetischer Einsicht bekundet Bach, wie deutlich repräsentieren Händel, Hasse, Rameau ein ganz bestimmtes ästhetisches Ideal! Hier wird klar, wie die musikalische Praxis einerseits abhängig ist von den ein gewisses Zeitalter beherrschenden ästhetischen Ideen, d. h. von den ausgereiften Anschauungen der führenden Meister: dies im Einzelnen darzustellen wäre eine ebenso reizvolle wie ersprießliche Aufgabe, die bisher noch nicht zulänglich behandelt worden ist. Andererseits jedoch haben die großen Meister wiederum der ästhetischen Betrachtung neuen Anstoß gegeben, sie in andere Bahnen gelenkt. Diese enge wechselseitige Beziehung zwischen Praxis und Ästhetik ist für das ganze 18. Jahrhundert charakteristisch, sie fehlt unserer Zeit sehr empfindlich. Daher das verhältnismäßig hohe Niveau, die vortreffliche Schulung jener Zeit, die solche krasse Abstände nicht kennt, wie die musikalische Praxis der Neuzeit in ihren artistischen Höhen und unsäglich platten Niederungen.

Solche Betrachtungen und Wünsche steigen in mir auf beim Lesen des Moos'schen Buches. Sie sollen keine Herabsetzung der gehaltvollen, trefflichen Leistung Moos' bedeuten, sondern nur auf die wie ich glaube verfehlte Richtung hinweisen, die bei der Behandlung musikästhetischer Fragen seit längerer Zeit schon eingeschlagen worden ist. Was das eigentliche Problem des musikalischen Kunstwerks bedeutet weiß eben nur der schaffende Künstler, und die Spekulationen selbst der geistvollsten, gelehrtesten und scharfsinnigsten Philosophen müssen immer das Ziel verfehlen, weil sie es nie in genügender Deutlichkeit wahrnehmen können. Die reife Einsicht in künstlerische Probleme ist einzig und allein durch lang andauernde schöpferische Erfahrung zu erlangen. Gute Bücher mögen bis zu einer gewissen Grenze nützlich sein. Ein Buch wird aber nur gut, wenn es aus der vertrautesten Kenntnis seines Gegenstandes sich herleitet, und diese intime Beziehung zur Musik fehlt eben der psychologischen Ästhetik.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 % + 10 %.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Becce, Giuseppe: Kinothek. Neue Film-Musik. Dramat. Musik I Tragisches Drama Schlesinger, Berlin 40 M.

Braunfels, Walter: Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz. Universal-Edit. P. u. St. Preis nach Vereinbar.

Bruch, Max Felix [Hamburg]: Ekkehard. Symphonische Dichtung noch ungedr.

Gaßmann, A. L.: op. 42 D'Ländlermusik. 110 Ländler und Buuretänz aus dem Hügelland u. den Schweizer Bergen gesammelt, ergänzt und gesetzt. Hug, Zürich 5 M.

Humperdinck, Engelbert: Gaudeamus. Szenen aus dem deutschen Studentenleben. Spieloper. Nachkompon. Ouvertüre. Fürstner, Berlin Part 12 M.; St. 20 M.

b) Kammermusik

Anders, Erich [Köln]: op. 40 Streichtrio (Es) noch ungedruckt

Schönberg, Arnold: op. 10 Zweites Streichquartett. Universal-Edit. kl. Part. 2,50 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, Joh. Bernh.: Erste Ouvertüre [Suite] f. Sologeige u. Streichorch. m. untergelegt. Pfte (Cembalo), hrsg v. Alex. Fareanu. Breitkopf & Härtel Part. 10 M.

Dohnanyi, Ernst v.: op 27 Konzert (d) f. Viol. Alberti-Verl., B.-Wilmersdorf. Ausg m. Klav 12 M.

Grabert, Martin: op. 47 Zum Gedächtnis. Orgel-Fantasie (g). Oppenheimer, Hameln 2 M.

Leupold, A. W.: Praktisch-theoret. Anleitung zur Erlernung des Orgelspiels. Oppenheimer, Hameln 3 M.

Liszt, Franz: Auswahl aus den Klavierwerken, bezeichnet v. Eugen d'Albert. Bote & Bock 3 Bde je 4 M.

Witte, G. H.: op. 12 Konzert (a) f. Violonc. Rühle, Lpz. Ausg. m. Klav. neue verbess. Aufl. 10 M.

Wurm, Mary [Berlin]: Kakteen. Klavierstücke im hochmodernen Stil noch ungedruckt

II. Gesangsmusik

a) Opern

Bittner, Julius: Die Kohlhaymerin. Oper. Universal-Edit. Klav.-A. 20 M.; Textbuch 1,50 M.

— La Tarantelle de la mort. (Todestarantella). Mimodrama. Universal-Edit. Klav.-A. 8 M.; Textbuch 0,50 M.

Mattausch, Hans Albert: Graziella. Musikdrama. Bote & Bock. Klav.-A. 18 M.

Scheinpflug, Paul: Der Kammersänger. Heitere Spieloper [nach Ilgensteins Kammermusik] noch ungedruckt

Weingartner, Felix: op. 14 Genesius. Oper. [Neue Fassung] Bote & Bock. Klav.-A 18 M.

Wurm, Mary [Berlin]: Die Mitschuldigen. Spieloper. Text von Goethe. Klav.-A. Selbstverl. [Zur Uraufführung im Stadttheater zu Leipzig angenommen.]

b) Sonstige Gesangsmusik

Anders, Erich [Köln]: op. 41 Klage Heloisens (Alt) und der Nonnen am Grabe Abälards mit Orch.; op. 42 Osterhymnus f. Tenorsolo, gem. Chor, Knabenchor u. Orch. noch ungedruckt

Cederschiöld, Adele: Sechs Terzette f. Frauenst. Max Brockhaus, Lpz. Part. 4 M.

Eulenburg, Philipp von: Rosenlieder f. 1 Singst. m. Pfte. Jubiläums-Prachtausg. illustriert v. Franz Stassen. Bote & Bock 7 M.

Hatzfeld, Joh.: Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach 18 M.

Kreisl, Victor v.: op. 16 Sechs Lieder aus dem Irrgarten der Liebe von O. J. Bierbaum f. 1 Singst. m. Pfte. Porges, Prag 3 M.

Moser, Franz: op. 11 Vier vierstimm. Gesänge für Frauenst. Part. 2 M.; St. 1 M. — op. 28 Drei Männerchöre Part. 2 M.; St. 1 M. Universal-Edit.

Neumann, Mathieu: Den Helden. Requiem f. Männerchor. Düsseldorf 57 Selbstverl. Part. 3 M.; St. 2 M.

Onegin, E. B.: Marienlieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bote & Bock Nr 1 u. 4 je 1,50; Nr 2 u. 3 je 2 M.

Röthig, Walter: Sonne im Herzen. 12 Lieder für 1 Singst. m. Gitarre oder Pfte. Kahnt, Lpz 2 M.

Rosegger, Sepp: Ein weltliches Requiem nach Worten Peter Roseggers f. Soli, gem. Chor, Knabenchor, Orch. u. Org. Max Brockhaus, Lpz. Aufführungsmat. leihweise; Klav.-A. 12 M.

Schönberg, Arnold: op. 12 Zwei Balladen; op. 14 Zwei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Universal-Edition jede Nr 2 M.

—: op. 20 Herzgewächse f. hohen Sopr., Celesta, Harmonium u. Harfe. Univers.-Ed. 3 M.

Springer, Max: Abend auf Golgatha f. Tenorsolo, gem. Chor, Vcello u. Org. Univers.-Edit. Part. 2 M.

Winternitz, Arnold: op. 17 Falterlieder von L. Finckh f. 1 Singst. m. Pfte Nr 1—7. Bote & Bock je 1,50 M.

III. Melodramen

Bauer, Hannes: op. 2 Auswanderers Kind. Melodram mit Pfte. Speka-Verl., Lpz 2 M.

Knab, Armin: op. 20 In Bulemans Haus. desgl. 3,50 M.

Merling, Kurt: op. 18 Die Wiederkehr der Ginevra Amieri. Melodram m. Pfte. R. Wunderlich, Lpz 5 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Ägypten. Altägyptische Musikinstrumente. Von Curt Sachs. Hinrichs, Lpz 1,80 M.

Basels Musikleben im 19. Jahrhundert. Von Wilhelm Merian. Helbing & Lichtenhahn, Basel 6 M.

Beethoven. Der Versuch einer musikphilosophischen Darstellung. Von Albert Hensel. Jatho-Verlag, Berlin 3 M.

Blessinger, Karl — s. Probleme

Bruneau, Alfred. Par L. Vuillemin — in: Le ménestrel 16

Bülow, Paul — s. Wagner

Carraud, G. — s. Chausson; Fauré; Indy; Magnard; Ropartz

Cavalli. Notes sur une partition (L' Eritrea 1686) faussement attribuée à Cavalli. Par H. Prunières — in: Rivista music. ital. 2

Charpentier, G. Par L. Vuillemin — in: Le ménestrel 17

Chausson, Ernest. Par G. Carraud — in: Le ménestrel 14

Fauré, Gabriel. Par G. Carraud — in: Le ménestrel 15

Gitarrespiel, Das künstlerische. Pädagogische Studien von Joseph Zuth 2. verm. Aufl. Fr. Hofmeister, Lpz, 7,50 M.

Goldfaden, Abraham, der Begründer der Jiddish-Theater-Singspiele. Von M. Kaufmann — in: Zeitschr. f. Mus. 14

Goldschmidt, Hugo — s. Tonsymbolik

Griechische Musik. E. Romagnoli. Nuovi frammenti di musica greca — in: Rivista music. ital. 2

Griveau, M. — s. Intervalle

Hensel, Albert — s. Beethoven

Holland. Musikleben in H. Von W. Sibmacher Zynen — in: Neue Musik-Ztg 20

Janetschek, Edwin — s. Tonkunst

Jiddish-Theater-Singspiele — s. Goldfaden

Indy, Vincent de. Par G. Carraud — in: Le ménestrel 9

Intervalle. Les intervalles musicaux et leur expression comme éléments de melodie. Par M. Griveau — in: Rivista music. ital. 2

Kaufmann, M. — s. Goldfaden

Klavierspiel. Die Technik des Klavierspiels. Ein neuer Weg. Mit 32 Abbild. Von Eduard u. Adele Reuffurth. Gebr. Gotthelft, Kassel 10 M.

Laute, Die. Eine Bildmonographie mit 134 Bildern. Von Hans Sommer. Ad. Köster, Berlin 30 M.; Luxusausg. 50 M.

Lichtspieltheater — s. Tonkunst

Lienhard, Friedr. — s. Wagner

Magnard, A. Par G. Carraud — in: Le ménestrel 20

Merian, Wilhelm — s. Basel

Mozart, Leopold: Reise-Aufzeichnungen 1763—1771 ... z. 1. Male vollst. hrsg. u. erläutert von Artur Schurig. Laube, Dresden 60 M.

Opernregie. Die Entstehung einer Aufführung von der Annahme des Werks bis zur Première. Von Schäffer — in: Zeitschr. f. Mus. 14

Petschnig, Emil — s. Süddeutschland

Probleme, Die musikalischen, der Gegenwart u. ihre Lösung. Von Karl Blessinger. Verlag Dr. B. Filser, Stuttgart 14 M.

Prunières, H. — s. Cavalli

Radiciotti, G. — s. Rossini
Reuffurth — s. Klavierspiel
Romagnoli, E. — s. Griechische Musik
Ropartz, Guy. Par G. Carraud — in: Le ménestrel 21
Rossini. Il Signor Bruschino [buffoneria] et il Tancredi di G. Rossini. Von G. Radiciotti — in: Rivista musicale italiana 2
Sachs, Curt — s. Ägypten
Schäffer — s. Opernregie
Schmitt, Florent. Par A. Roussel — in: Le monde musicale 5
Schurig, Arthur — s. Mozart, Leop.
Singspiele, Jiddishe — s. Goldfaden
Sommer, Hans — s. Laute
Süddeutschlands Sendung. Von Emil Petschnig — in: Neue Musik-Ztg 20
Symbolik — s. Tonsymbolik
Tonkunst und Lichtspieltheater. Von Edwin Janetschek — in: Zeitschr. f. Mus. 14
Tonsymbolik. Von Hugo Goldschmidt — in: Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. 1
Vuillemin, L. — s. Bruneau; Charpentier
Wagner. Das Kunstwerk R. W.'s in der Auffassung Friedrich Lienhards. Von Paul Bülow. Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 3 M.
Zuth, Joseph — s. Gitarrespiel
Zynen, W. Sibmacher — s. Holland

Unsere Abonnenten machen wir höflichst darauf aufmerksam, daß der hohen Portospesen wegen unsere Zeitschrift „Melos" durch die Postzeitungsstelle zugestellt wird.

Wir bitten daher freundlichst, jede Reklamation betr. „Melos" (Nichteintreffen, verspätetes Eintreffen etc.) bei dem betreffenden Bestellpostamt des Wohnorts bezw. dem Briefträger aufzugeben.
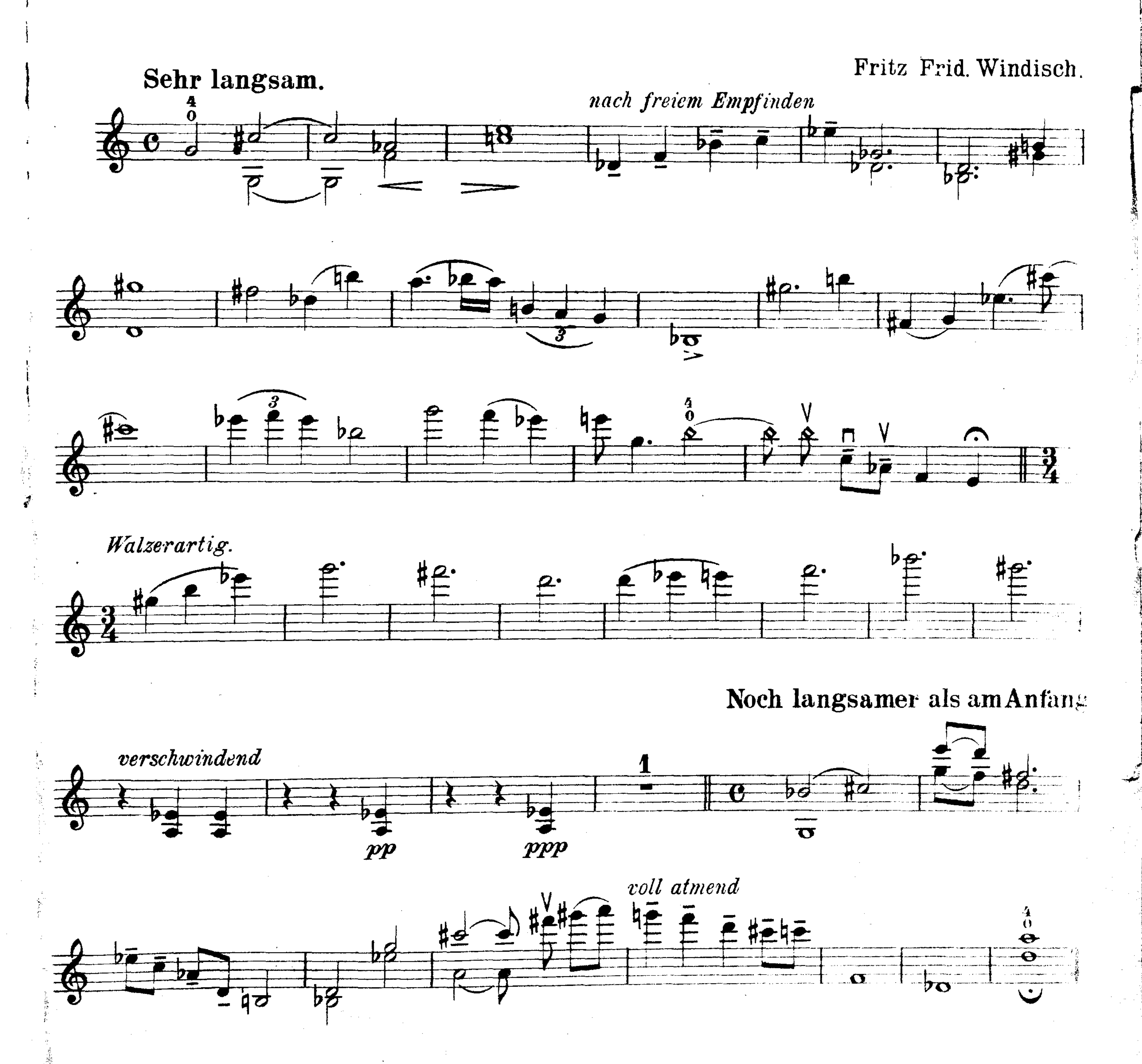
Sollte die Reklamation dort erfolglos verlaufen, erbitten wir freundlichst Mitteilung nach hier, damit der Verlag Recherchen anstellen und evtl. Verzögerungen pp. abstellen kann. VERLAG „MELOS".

Zwei Stücke aus den „Klangvisionen"
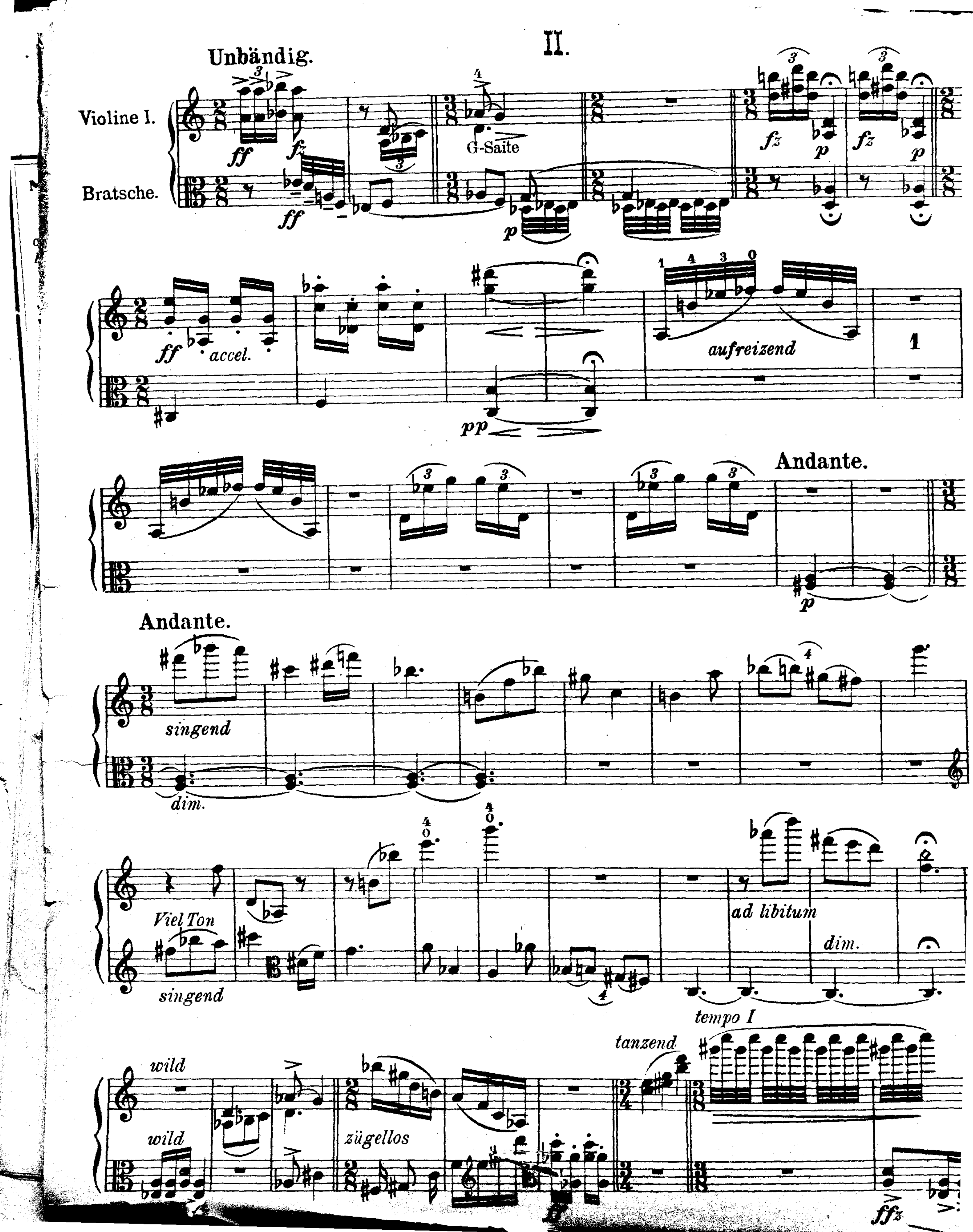
I

Violine allein.

Fritz Frid. Windisch.



Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H.


II.
Unbändig.
Violine I.
Bratsche.
ff
fz
G-Saite
fz
p
fz
p
ff
p
ff
accel.
pp
aufreizend
1
Andante.
p
Andante.
singend
dim.
Viel Ton
singend
ad libitum
dim.
wild
wild
zügellos
tanzend
tempo I
ffz



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Straße 7. — Fernruf: Pfalzburg 882
Redaktion: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: (Ws. 126). — Verlag: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Ws. 126.
Preis des Einzelheftes Mk. 2.40, im Viertelj.-Abonn. Mk. 12.–, bei Kreuzbandbezug vierteljährlich Mk. 13.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 14 Berlin, den 1. September 1920 I. Jahrgang

INHALT

Die Unterſuchung neuerer muſikaliſcher Kunſtwerke

Von Dr. Hans Mersmann.

Es ſoll im Rahmen dieſer Blätter verſucht werden, muſikaliſche Werke vor allem der Gegenwart und letzten Vergangenheit zu unterſuchen. Dabei ſcheint die Frage nach dem Ziel und der Methode derartiger Unterſuchungen von neuem wichtig. Denn ſie verſchiebt ſich weſentlich durch die Eigenart des Objekts.

Wenn hier von Unterſuchen die Rede iſt, ſo iſt dies als abkürzendes Schlagwort aufzufaſſen für Verſuche: das Weſentliche eines Kunſtwerks begrifflich feſtzulegen, die individuellen und typiſchen Merkmale eines Werkes zu beſtimmen, die ſich aus der ihm eigenen Auswirkung der Elemente, aus ſeiner Form, ſeinem Inhalt, ſeinem Stil, ſeinen Beziehungen zu Menſch, Umwelt und Kosmos ergeben.

Derartige Unterſuchungen hat es von jeher gegeben und ſie haben immer den Widerſpruch der Muſiker und die Teilnahme der Laien erregt, während ihr wirklicher Wert nur von einer Minderheit gekannt wurde. Die Gründe für die Ablehnung beſonders durch den Künſtler ſelbſt, aber auch durch jeden feineren Menſchen, ſind ſelbſtverſtändlich: auch da, wo ſie das Erkennen nicht durch frivole biographiſche Beziehungen oder verwirrende bildhafte und poetiſierende Aſſoziationen hinderten, haben ſie doch meiſt durch ihren Mangel an klarer Einſtellung, durch ihr gefährliches Spiel mit techniſchen oder koloriſtiſchen Momenten und beſonders durch ihre oft gewaltſamen pſychiſchen Analogien eher verwirrend als klärend gewirkt. Scheinbar volkstümliche Vorträge, äſthetiſierende Feuilletons und ſtilathletiſche Kritiken haben den Begriff einer Umſchreibung (nicht: Aus-Deutung) des muſikaliſchen Inhalts durch das Wort, welche man Hermeneutik nennt, ſchwer diskreditiert.

Dennoch muß nicht nur die Möglichkeit ſondern auch die Fruchtbarkeit einer begrifflichen Unterſuchung muſikaliſcher Kunſtwerke bejaht werden. Der erzieheriſche Geſichtspunkt ſteigert die Möglichkeit zur Notwendigkeit. Und zwar nicht nur bei komplizierteren, neueren Formen: nein, gerade der Organismus einer Sinfonie oder Sonate von Beethoven iſt in ſeiner abſoluten Größe, ſeiner oft höchſt ſubtilen Konſtellation der Kräfte und ſeiner Spannweite einem rein inſtinktiven Erfaſſen ganz unzugänglich.

⟡

Dieſer allgemeine Geſichtspunkt verſchiebt ſich weſentlich gegenüber einem Werke, welches den Ausdruckswillen der Gegenwart vertritt. Hier ſcheint ſowohl die Notwendigkeit als auch die Schwierigkeit einer begrifflichen Klärung außerordentlich geſteigert.

Eine Notwendigkeit iſt in mehrfacher Beziehung vorhanden. Sie iſt beſonders groß für die Empfangenden. Dieſe ſtehen zwar dem Weſen einer Sonate von Beethoven in der überwiegenden Mehrzahl auch ganz verſtändnislos gegenüber, ſie wiſſen dies aber nicht. Sie haben durch Tradition, Gewöhnung und falſche Erziehung ein gewiſſes Sicherheitsgefühl in ihrem Verhältnis zur Muſik gewonnen, welches imſtande

wäre, sie über den Grad ihres Verstehens vollkommen zu beruhigen, wenn dies nötig sein würde. Gegenüber einer neuen Sprache aber steigert sich die Verständnislosigkeit zur Hilflosigkeit.

Und dieser Hilflosigkeit steht nichts entgegen. Einem klassisch gewordenen Werke helfen ein erstarrtes Werturteil, eine positive Kritik, eine doch gelegentlich an W sentliches rührende Analyse. Dem Neuen gegenüber fallen die ersten beiden Momente fort. Das Werturteil ist schwankend und haltlos, oft ganz subjektiv. Es wird kaum die Möglichkeit einer ähnlich großen Skala gleichzeitiger positiver und negativer Beurteilungen geben, von der unbedingtesten Anerkennung bis zur zynischen Verspottung, wie bei einem Kunstwerk der Gegenwart.

Durch die Betrachtung der Kritik aber wird die Notwendigkeit einer eingehenden Untersuchung besonders einleuchtend. Von den allgemeinen Schwierigkeiten einer produktiven Kritik soll dabei ganz abgesehen werden. Die Tatsache, daß in vielen Fällen die Bewertung eines neuen Werkes durch einen Kritiker von der konservativen oder radikalen Richtung seines Blattes schlechthin abhängt, gehört auch kaum in den Rahmen dieser Betrachtungen. Aber auch wo das alles fortfällt, sind der Schwierigkeiten genug. Der ernste Kritiker hat einem in der Tat neuen Werke gegenüber die schwerste Aufgabe. Er erlebt, überwacht, analysiert einen künstlerischen Eindruck, um diesen sofort in das Wort umzusetzen. Seine Stellungnahme entwickelt, verschiebt sich während des Hörens; die Unmöglichkeit, frühere Teile des Eindrucks nachzuprüfen, hemmt die Zusammenfassung. So werden seine Kräfte durch den ersten, wichtigsten Teil seiner Aufgabe gebunden: sich selbst in ein Verhältnis zum Gehörten zu setzen, ein Verhältnis, das bis zu einem hohen Grade subjektiv bleiben muß. Und der andere Teil: das Werk als Erscheinung festzulegen, es zu umreißen, zu begrenzen, seine Tiefen und Höhen zu zeigen, bleibt ungelöst; die Empfangenden gehen leer aus, wenn sie nicht durch zugespitzte Schlagworte und schöngeschliffene Vergleiche irre geführt werden.

Aus all dem erwächst die Notwendigkeit, Werke, die als bedeutungsvoll für die Entwicklung unseres Ausdruckswillens erscheinen, so zu erkennen, wie dies hier versucht werden soll: nicht auf Grund eines einmaligen Eindrucks sondern auf Grund einer allmählichen, mit dem Werke verwachsenden Einfühlung, die, zwar subjektiv begrenzt, dem Werke ehrlich, parteilos, suchend nachgeht.

So geht die Aufgabe dieser Untersuchungen über die der Kritik hinaus. Das subjektive Verhältnis ist Voraussetzung. Sie wollen den Empfangenden eben so dienen wie den Schaffenden selbst, sie wollen in gemeinsamem suchendem Erkennen Führer sein, zu den Werken zunächst, über welche sie reden, dann aber Wegweiser auf den großen Wegen der lebendigen Entwicklung selbst. Sie werden irren, um so stärker, je mutiger sie sind. Sie werden auch nach verschiedenen Richtungen weisen. Beides ist kein Schaden, sondern Notwendigkeit. Denn ehrlicher, suchender Irrtum fördert. Und der Wege sind viele.

❦

Es ist noch weniges über die Art der Untersuchungen zu sagen, soweit derartiges überhaupt verallgemeinert werden kann. Ihr gemeinsames Ziel: das Werk als Erscheinung festzulegen, bedingt die möglichen Wege. Es werden zunächst alle dem Werke wesentlichen Merkmale bestimmt werden müssen. Diese liegen zunächst in den Wirkungsbahnen der Elemente: im Melodischen, Harmonischen, Rhythmischen, im Kolorit, in der Dynamik und Azogik. Die sich von hier aus ergebenden Fragen bedürfen kaum näherer Kennzeichnung. Die melodischen und harmonischen Merkmale eines fortschrittlichen Werkes beruhen auf seiner Stellung zur Tonalität, auf dem Verhältnis der einzelnen Teilerscheinungen zu Diatonik und Kadenz.

Nach den elementaren Merkmalen treten die formalen und stilistischen in den Vordergrund der Betrachtung. Hier ist bereits in den meisten Fällen eine höhere Basis der Untersuchung erreicht. War die melodische oder harmonische Haltung eines neuzeitlichen Werkes noch bei näherem Zusehen erklärbar, so fordert die Bewertung von Form und Stil ein tieferes Eindringen; sie ist auf direktem Wege meist nicht mehr möglich. Denn die Form kann nicht mehr unmittelbar abgelesen werden, sondern wie sie selbst, so ist auch ihr Erkennen erst in vielen Fällen Ergebnis einer Synthese. Das trifft bei dem Gesichtspunkt des Stils noch mehr zu.

Über Fragen des Inhalts zu sprechen, ist in diesem Zusammenhang besonders schwierig und auch für das Ziel der Untersuchungen nicht unbedingt notwendig. Um so mehr, als bei der verwirrenden Unklarheit über die Grenzen des musikalischen Ausdrucksvermögens die Verständigung schwer sein wird. Jedoch wird in vielen Fällen ein Kräftegeschehen aufgezeigt werden können, dessen Funktionen sich aus den tragenden Gedanken oder Kräften des Werkes ergeben.

Wenn alle diese Forderungen erfüllt sind, tritt eine weitere wesentliche Frage in den Gesichtskreis der Untersuchung: die Frage, wie weit die gefundenen Merkmale von typischer oder individueller Bedeutung sind. Es erhebt sich da ein Ziel, welches alle Einzeluntersuchungen zu Trägern eines höheren gemeinsamen Erkennungswillen erhebt: aus der Gemeinsamkeit der individuellen Merkmale solche herauszulösen, welche über das einzelne Werk hinaus für die Haltung des gegenwärtigen Kunstwerks überhaupt typisch sind. So sollen Forderungen von einer gewissen Allgemeingiltigkeit gestellt werden: erhoben nicht von irgend einem Einzelnen, der sie gleich Gesetzen schafft, damit andere sie befolgen, sondern erhoben von den Werken selbst durch die bloße Tatsache ihres Seins, durch die Kraft ihres organischen Wachstums in einer großen lebendigen Entwicklung, welche sie nicht zu willkürlichen Spielen des Zufalls sondern zu von innen heraus bedingten Früchten eines Stammes macht.

✧

Dabei gewinnt ein Begriff besondere Bedeutung, welcher bei Untersuchungen gerade musikalischer Kunstwerke meist vernachlässigt wird: nämlich der Entwicklungswert eines Werkes, einer einzelnen Teilerscheinung aus ihm oder einer ganzen Persönlichkeit. Wenn man von dem Wert eines Kunstwerks spricht, so meint man in der Regel seinen absoluten Wert. Gerade in der Musik hat man das Bewußtsein der zeitlichen Bedingtheit des Einzelwerks vollkommen verloren, und wie es einerseits selbstverständlich ist, beim Anblick etwa eines altdeutschen Bildes ein wenigstens latentes Bewußtsein seiner Entstehungszeit zu haben und bei der Bewertung unwillkürlich in Rechnung zu stellen, so fällt es andererseits niemandem ein, bei einer Sinfonie von Haydn an das ausgehende 18. Jahrhundert zu denken. Weshalb diese, weil mit falschen Maßen gemessen, auch gewöhnlich unterschätzt wird.

In der Richtung des richtigen Maßes aber liegt der Begriff des Entwicklungswertes. Er muß von dem Begriff des absoluten künstlerischen Wertes getrennt werden und ist durch die Stärke der unmittelbaren entwicklungstragenden Kräfte eines Werkes bedingt. Oft fällt beides zusammen. Denn das in absolutem Sinne große Kunstwerk hat für die Entwicklung gesetzgebende Kraft. Daneben aber steht der Typus jener Künstler, deren schöpferische Kraft nicht ausreichte, um ihren Werken dauernden Wert zu sichern, die aber dennoch für die Entwicklung bestimmter Formen und Stile wichtig geworden sind. Beethoven hat in denselben Werken höchste absolute und Entwicklungswerte geschaffen. Der Entwicklungswert der meisten Werke von Bach und Mozart ist

gering. Dagegen hat Philipp Emanuel Bach Werke hinterlassen, die ihres nicht überragenden künstlerischen Wertes wegen vergessen sind, deren Entwicklungswert dagegen enorm ist.

Der Begriff des Entwicklungswertes muß für die Untersuchung zeitgenössischer Musik besonders fruchtbar werden, da er sich aus der Gesamtheit der individuellen und typischen Merkmale eines Werkes und seiner vergleichenden Einstellung in den Kreis ähnlich gearteter Werke annähernd bestimmen läßt. Seine Bestimmung muß sogar zu einem letzten Ziel der geplanten Untersuchungen werden. Ob diese versuchen, den absoluten Wert ihrer Objekte festzustellen, ist nicht sehr wichtig. Denn diese Feststellung bleibt immer subjektiv und kann überdies erst durch einen größeren Abstand des Betrachters von seinem Werke verbindlich werden. Der Entwicklungswert steht über Anerkennung und Ablehnung; er ist parteilos. Die klärende Erkenntnis der Werte aber, um welche die Entwicklung unseres Ausdrucks ringt, ist eine Pionierarbeit, den Empfangenden eben so geleistet wie den Schaffenden.

◇

Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“

Von Dr. Ernst Kurth.*

Grundlagen

Einstellung zur Theorie.

Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten. Alles Erklingende an der Musik ist nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen. In ihnen liegt auch die Naturgewalt aller Harmonik, nicht aber im Tönespiel, dessen farbig leuchtende Bewegtheit überhaupt nur in Spiegelungen psychischer, aus dem unterbewußten Tiefenbereich ausbrechender Energien ersteht.

Was man gemeinhin als Musik bezeichnet, ist in Wirklichkeit nur ihr Ausklingen, noch besser wäre es als ihr Auszittern zu kennzeichnen. Denn wo mit den Klängen die Erregung der Sinne anhebt, schlagen die tiefen Unruhen der Musik bereits an die Sphäre ihres letzten Verebbens; ihre wirklichen und ursprünglichen, die tragenden und gestaltenden Inhalte sind psychische Spannungsentwicklungen, und diese *vermittelt* sie nur in der sinnlichen Form, in der sie ans Ohr dringt. Die Klänge sind der hauchartige Niederschlag, den der eigentliche Lebensatem der Musik im Aufsteigen an die Tagesshpäre findet. Die Energien gehen in die sinnlich wahrnehmbaren Klangwunder über wie der Lebenswille ins Weltbild. Erst an ihrer letzten Oberfläche tönt die Musik.

Im *Werden der Formen* liegen daher die schöpferischen Inhalte auch der Harmonik. *Für sich betrachtet* stellen die *Harmonien leere Materie* dar, und alle Gesetzmäßigkeiten, Formen und Formeln, wie sie die Organisierung vom Klangbild aufweist, streifen nur die erstarrende Oberfläche der Musik und gleiten von ihr ab, ohne zu ihrem Kern hinzuleiten. Das lebendige Grundgeschehen der Harmonien aber beruht darin, daß sie immer die heraufwirkenden Kräfte empfinden lassen, die sich aus den unbewußten Untergründen des Gestaltens zu greifbarer Gestalt in den sinnlich wahrnehmbaren Klangformen umsetzen. *Das Wesen der Harmonik ist daher ihr stetes Erstehen, das Überfließen von Kraft in Erscheinung.*

Und hier hat auch die Theorie anzusetzen, statt der Erscheinungen deren Vorquellen, das Wesen und den Ausdruckswillen der eigenartigen psychischen Kräftebewegungen zu erfassen, aus welchen sich die Harmonik entwickelt und erbaut, und die im Bilde der Klänge und im Strom der Klangfortschreitungen in Gestaltung schießen. Die *Umsetzung* gewisser *Spannungsvorgänge* in Klänge zu beobachten, ist die Kernaufgabe aller Musiktheorie. So allein ist es auch möglich, ein Einfühlen und Mitschwingen der lebendigen *schöpferischen Kräfte* auch im theoretischen Betrachten zu erwecken und die längst losgerissene Verbindung zwischen Theorie und Kunst wieder herzustellen. Wer zur Erkenntnis dieser inneren Lebensgestaltung der Harmonik vordringt, dem wird die Musik aus einer Symphonie der Töne zu einer Symphonie energetischer Strömungen, die sich breit ausladend im Fluße der Klangentwicklungen auswirken, anschwellen und verfluten, die Wellenbilder wirr verzerrtester Formen aufschießen lassen und sich wieder zum klaren Ausgleich glattgerundeter Verschmelzung lösen.

---

* Paul Haupt, Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel. Bern und Leipzig 1920.
Der Nachdruck des Anfangskapitels erfolgt mit gütiger Erlaubnis des Verfassers.

Nicht die äußere Natur und aller Aufbau physikalisch vorgebildeter Grundformen ist Schöpfer der Harmonik, sondern die innere, psychische Natur, die kraftbewegtem Gestaltungswillen in der Phantastik der Klangvorstellungen sinnlichen Ausdruck schafft. Der Anteil der Physik, deren Stellung zur Musiktheorie bisher gänzlich und verhängnisvoll verkannt wurde, besteht nur in gewissen organisierend eingreifenden Normen, und auch dies, wie gerade die romantische Harmonik zeigen kann, in sehr wechselndem, beschränkungsfähigem Maße. Soll daher nicht nur für die ästhetische Kunstbetrachtung, sondern für die Theorie selbst der Gesichtspunkt gewonnen werden, die lebendigen Kräfte der Gestaltung den Erscheinungsformen, die nur ihr Ergebnis und letzte Verfestigung darstellen, voranzustellen, so gilt es auch hier, statt bei Klangformen und Klangverbindungen bei gewissen psychologischen Grundvorgängen anzusetzen, die sich in ihnen nur darstellen, die ihr tönendes Ausschwingen in jene Formen und durch jene Klangverbindungen treibt.

Zugleich aber vermag ein Zurückgreifen zu den eigentlichen Spannkräften selbst und ihren typischen Entwicklungsformen von der Musik aus ungeahnte Einblicke in psychologische Phänomene überhaupt, innerhalb der Musik insbesondere aber in die Grundzüge ihrer Stilpsychologie zu eröffnen.

Musik ist eine Naturgewalt in uns, eine Dynamik von Willensregungen. Hat man einmal den Blick dafür gewonnen, wie sich ihr unendliches Ineinanderwirken im unruhvoll bewegten Oberflächenspiel der Harmonik darstellt, so begreift man bald, in welchem Maße die eingewohnte, in das Klangphänomen selbst verkrampfte Betrachtungsweise der Theorie geeignet ist, die Erkenntnis vom Wesen der Musik und auch ihrer technischen Grundbedingungen zu zerstören.

Der Blick in die Musik ist durch Klänge verhängt. Die Theorie aber hat das Ohr für das Unhörbare verloren und damit für die Erfassung der Grundvorgänge, die durch Töne und Klänge nur hindurchschimmern. Aus dem Ausströmen drängender Willensspannungen ans Ertönen in Klang und Farbe ergeben sich auch alle typischen Formen, in denen sich die Harmonik entwickelt, und die Eigentümlichkeit ihrer innern Wirkungen. Die Klänge sind nicht wie einzelne Kristalle vorgebildet, deren sich wie zum Spiel einer schönen „Zusammenstellung“ die „Komposition“ bedient; Kristallisation ist Ende und Erstarrung einer Entwicklung. Die Theorie muß am lebendigen Grundprozeß, dem Ausbrechen und Werden zum Klang, einsetzen, um sich nicht zu Formelwesen und Schematismen in weitem Bogen aus der Musik herauszuverirren; sie darf nicht den Zauber des Unbewußten, der in ihr liegt, zerstören, sie muß ihn begreifen.

Neben diesem Kräftewirken mutet alles Klangsinnliche nur wie ein Spiel an, das die innere Dämonik der Musik übertäubt und in die Tiefen zurückgedrängt hält. Die große Lautlosigkeit ihrer Abgründe birgt überhaupt erst die ganze Furchtbarkeit musikalischer Spannungen; hier liegt auch, was im Grunde alle Sehnsucht zur Musik sucht, die romantische vor allem.

Der Klang ist tot; was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang.

(Fortsetzung folgt.)

Tonmathematik — Tondeutung

Allerlei Nachdenkliches vor dem Reinharmonium

Von Dr. Herm. Stephani.

Vor einigen Wochen, auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung, hatte ich die Freude, den Herausgeber dieser Zeitschrift für Carl Eitz zu interessieren. Ich folge heute seiner Aufforderung, auf einige aus Eitz' Reinharmonium sich ergebende Probleme hinzuweisen und Eitz' Ausführungen „Von der reinen Stimmung" ein weniges zu ergänzen. Carl Eitz' ausführliche Beschreibung des von ihm 1888 erfundenen, 1890 gebauten Harmoniums in natürlichreiner Stimmung mit 52 Tasten und 104 verschiedenen Tönen in der Oktave ruht seit Jahren stumm im Pulte der Stuttgarter Firma, in deren Werkstätten es entstand, diese scheut sich vor den Druckkosten, und die Welt tappt weiter im Dunkeln. Man macht sich in der Musikwelt ja gar keine Vorstellung von den einfach erstaunlichen und gleich beim ersten Hören völlig überzeugenden Tonerscheinungen, die uns auf diesem Instrument mit zwingender Bestimmtheit und so, als wären wir uns längst ihrer bewußt, entgegentreten. Und Eitz behauptet, gut 95 Prozent aller Menschen seien musikalisch genug, um, richtig angeleitet, ihrer inne zu werden, ja sich ihrer bei unbegleitetem Gesange einfacher mehrstimmiger Kadenzformeln selbständig zu bedienen.

Machen wir uns einmal folgendes klar: Allein in der diatonischen Tonleiter, sagen wir in c-dur haben wir, ohne recht darum zu wissen, 2 d, 2 e, 2 f, 2 a, 2 h in Gebrauch, je zwei völlig verschiedene Tonqualitäten, die eine in der natürlich reinen Stimmung der Obertonverhältnisse, die andere in der pythagoreischen Quinten- und potenzierten Quintenstimmung, je um ein Komma (80:81 bezw. 63:64), d. i. etwa einen Achtel- bezw. Siebentelton, also ein recht Bedeutendes, von einander verschieden. Welche ist aber für die musikalische Kunstübung die richtige? Die Antwort muß lauten: Beide sind es. Denn es ergibt sich etwas Überraschendes: Bei vorherrschender melodischer Bewegung klingen die natürlich rein gewählten Intervalle matt, fad, salzlos, die pythagoreischen (also in annäherndem Grade die, deren wir uns auf unseren temperierten Tasteninstrumenten bedienen), aber gehaltvoll, mit sicherer Bestimmtheit die einzelnen Stadien des melodischen Schreitens ergreifend und kennzeichnend. Umgekehrt: in harmonischer Ruhelage klingen die pythagoreischen abscheulich unrein gegenüber dem beglückenden Wohlklang naturrein angestimmter Zusammenklänge.

Es kann nicht schwer halten, wohlgeschulte a cappella-Chöre und Streichquartette zur Aufstellung phonographisch festzuhaltender Versuchsreihen zu gewinnen. Da wird man finden: bei vorwiegend melodisch bewegten Stellen verlassen wir die Stimmung natürlich reiner Obertonverhältnisse und bevorzugen die pythagoreische Quintenstimmung mit ihren schärfer intonierten Intervallen, ebenso zur Ausprägung von Leittonbeziehungen; bei vorwiegend akkordischer Ausbreitung der Klänge hingegen die natürlich reine Obertonstimmung.

Der polyphone Stil wird das selbständige, eigenwillige Schreiten der melodischen Einzelstimmen mehr in der scharfen Ausprägung pythagoreischer Bestimmtheit zum Ausdruck bringen. Wer aber, wie der Verfasser dieser Zeilen mit dem Leipziger Philharmonischen Chor, die Freude gehabt hat, einige a cappella-Aufführungen im Völkerschlacht-Denkmal zu leiten und zu singen, der wird sich zufolge der überwältigenden Klangwirkung dieses Weihe-Raumes zwar notgedrungen auf Tonstücke von breitem Zeitmaß und vorwiegend akkordischer Wirkung beschränkt haben, aber er wird reichlich entschädigt worden sein: Mit den ersten Klängen stellt sich der Chor auf vollkommen naturreine Intervalle ein; Kombinations- und Obertöne bringen sich mit fabelhafter Deutlichkeit zur Geltung, der vierstimmige Tonsatz erscheint ins Vielfache gesteigert.

Dazu ein anderes. Die reine Naturſept über der Dominante, 4:7, iſt außerordentlich tief, um etwa 1/7 Ton tiefer als die Unterquint der Tonika. Beide Klänge wirken völlig voneinander verſchieden. Werden in den am Schluß ſtehenden Beiſpielen je für g und c gleiche Schwingungszahlen angenommen, ſo würde in Beiſpiel A das F tiefer beginnen als in B, beide Beiſpiele aber in C-Akkorden von genau gleichen Schwingungszahlen enden. Nun wollen wir einmal zwiſchen Anfangs- und Endakkord je einen weiteren einſchieben und das F ſtreng in ſeiner anfangsgewählten Tonhöhe feſthalten. Was ereignet ſich da? Der zweite und dritte Akkord in Beiſpiel C und D werden aus dem Sattel gehoben: Beiſpiel C endigt um etwa 1/8 Ton zu tief, Beiſpiel D zu hoch. Nehmen wir nun an, der Komponiſt verwende gar *mehrere* Akkordverbindungen, die in *gleicher* Richtung die Intonation verſchieben — das kommt in der Praxis auf Schritt und Tritt vor — müſſen wir dann, wenn wir „rein" ſingen, nicht um halbe Töne *herunter-* bezw. *hinaufkommen*? Auch dann noch, wenn in Wirklichkeit ein Kompromiß ſtattfindet zwiſchen dem F einerſeits mit ſeiner Tendenz, ſich ſtreng in der anfangs eingenommenen Tonhöhe zu behaupten, und den übrigen Stimmen andererſeits, die ſich für die veränderte Funktion des F im zweiten Akkord von Beiſpiel C und D doch nicht mit Haut und Haar aufzuopfern wünſchen? Ja vielleicht ſelbſt dann, wenn der Dirigent mit Stab und Geberde am Ende von Beiſpiel C den Chor ein wenig „hebt", am Ende von D ihn ein wenig „ſenkt"?

Welch eine Torheit, wenn nach a cappella-Wett- und Preisgeſängen, wie ich es ſelbſt von einem der anerkannteſten Preisrichter Deutſchlands gehört habe, mit Bedauern feſtgeſtellt wird: Jener Chor ſang an Ausdruck und tonlich bei weitem am ſchönſten, wir konnten ihm aber nicht den Preis reichen: er war einen halben Ton heruntergekommen. Welche Enge des Herzens und — der Erkenntnis der elementarſten Ton-Tatſachen! Es iſt ſchon ſo: die weitgefördertſten Muſiker wiſſen gerade um die muſikaliſchen Urverhältniſſe am wenigſten Beſcheid!

Ich will nun nicht aus der Schule plaudern und zuviele Erkenntniſſe berühren, die der Öffentlichkeit mitzuteilen einzig Carl Eitz zukommt, vielleicht längſt zugekommen wäre. Da es aber bisher nicht geſchehen iſt und das Unkraut in die Halme ſchießt, mögen, bevor wir unſer Thema weiterführen, noch zwei Hinweiſe erlaubt ſein.

Was iſt nicht ſchon für Tinte gefloſſen um den „*harmoniſchen Dualismus*"! Lebensjahre ſpintiſierender Arbeit wären unſeren Gelehrten erſpart geblieben, wären ſie zu einem der drei großen oder zwölf kleinen Reininſtrumente gepilgert, die zu kennen freilich mehr Glücksfall als Verdienſt bedeutet, und hätten eine Sekunde dem wirklichen Klange eines pythagoreiſch geſtimmten und eines natürlich reinen Moll-Dreiklanges gelauſcht. Sie hätten zu ihrem Staunen vernommen, welches in Wirklichkeit die „*Untertöne*" dieſer beiden Mollakkorde ſind: bei einem in Quinten geſtimmten g' b' d'' etwa erklingt ein deutliches g und — C, beim akuſtiſch reinen g' b' d' aber — der Es-dur-Dreiklang Es B g! Müßte es nicht eine Ehrenpflicht ſein für jede Muſikbildungsſtätte, jede Univerſität, ſolch Reinharmonium, das vor dem Kriege mit 36 Tönen in jeder Oktave ganze 1600 Mark, mit 104 Tönen 5000 Mark gekoſtet hat, zu beſitzen? Vor wieviel unnützen Spekulationen hätte es bewahrt, und manch ein Theoretiker der Muſik hätte nicht orakelt wie ein Blinder von der Farbe!

Aber noch eins. Carl Eitz glaubt, daß der elfte und dreizehnte Oberton, die unſeren Taſteninſtrumenten auch in Annäherungswerten vollſtändig fehlen, wohl die erſten ſein dürften, um die unſere zwölfſtufige Tonleiter zu erweitern ſein wird. Wer auf Klavier, Orgel, Harmonium zu phantaſieren liebt, ſtößt ſich ja auf Schritt und Tritt an der Unzulänglichkeit der zwölf Platzhalter für die unendliche Fülle gedachter Tonmöglichkeiten. Unmöglich können aber Erweiterungen der Taſtatur, die die Zukunft bringen wird, in willkürlichen Zerſägungen der Skala in *Drittels-*, *Viertels-* uſw.

Intervalle bestehen. Ein wenig Ehrfurcht vor dem, was die Natur selbst in kaum zu ermessendem Reichtum dem nach Verfeinerungen strebenden Geiste an die Hand gibt, sollte uns warnen vor willkürlich erzielten bloßen Annäherungswerten, so angenehm immerhin manche besonders günstig gelegene Drittels- oder Viertelstöne unserem elastischen tonlichen Umdeutungsvermögen dünken mögen. Es wird Aufgabe der Techniker sein, den wachsenden Bedürfnissen der Tonvorstellung folgend, den Tasteninstrumenten ganz allmählich von den Klangmöglichkeiten des Reinharmoniums immer reichere Gebiete einzuverleiben, neue durch das Reinharmonium angeregte Möglichkeiten hinzuzugewinnen und doch nichts willkürlich experimentierend heraufzubeschwören, was nicht die mathematischen Urverhältnisse mit ihren beglückenden Klangwundern, was nicht — die Natur selbst uns in so unerschöpflicher Fülle schenkt.

Wir kehren zu unserem Thema zurück und sagen zusammenfassend: Ein strenges Auseinanderhalten, ein deutliches Bewußtmachen der grundsätzlichen Verschiedenheiten pythagoreischer und natürlich reiner Stimmungsverhältnisse muß als ein pädagogisches Zukunftsziel ersten Ranges anerkannt werden. Vor einem aber wollen wir uns hüten: vor jeglichem Fanatismus. Es könnte sonst geschehen, daß wir die reinliche Durchhaltung einheitlicher Schwingungsverhältnisse für einen Wertmesser von Tonschöpfungen anzusehen geneigt wären: „Ihr schlosset nicht — in der gleichen Schwingungszahl!" Ich fable nicht, derlei gibt es. Vor allem aber: daß wir einer der köstlichsten Eigenschaften eines Tones nicht gerecht würden — seiner Deutbarkeit.

Wir sahen oben: natürlich reine Tonverhältnisse stellen sich ein bei vorwiegender akkordischer Ruhelage, pythagoreische Quintenstimmung bei vorwiegender Ton-Bewegung. Wie nun, wenn beide, das Bedürfnis zu akkordischem Ausklingen und zu melodischem Fortschreiten, einander die Wage halten, annähernd gleich stark um Geltung ringen? Da müssen wir uns doch wohl zu Annäherungs-, zu Mittelwerten bequemen und nach beiden Richtungen hin die charakteristischen Spitzen abbrechen? Das klingt schlimm. Aber es ist nicht anders. Gewiß, wir müssen das. Geben wir aber hier einmal die Notwendigkeit eines elastischen Gegeneinanderausgleichens, einer gewissen Schmiegsamkeit in der Intonation zu, dann sollte es uns nicht befremden, wenn Sängern wie Hörern eine jeweilige harmonische Neueinstellung der erklingenden Einzeltöne bei kontrapunktisch entstandenen Zufallsakkorden, in der Chromatik und Enharmonik zugemutet wird. Ja, in der Enharmonik handelt es sich oft um nichts geringeres als eine gleichzeitige Doppeleinstellung der Tonauffassung nach 2 harmonisch entgegengesetzten Richtungen hin. Rührend, wie, um allereinfachste Beispiele zu wählen, Mozart etwa in seiner Klaviersonate B-dur (4/4), Beethoven etwa in seiner g-moll-Sonatine op. 49[1] sich harmonisch lange Zeit reichere Bildungen versagen, bis der Ausbruch der inneren Krise, der die Durchführungsteile ihrer ersten Sätze zutreiben, sie zwingt, der seelischen Zwiespältigkeit den einzig möglichen musikalischen Ausdruck zu geben: zur Enharmonik zu greifen.

Fanatiker des konfliktlosen Wohl- und Reinklanges — es gibt solche — halten die Umdeutbarkeit der in enharmonischem Zwielicht schimmernden Bildungen für das größte Übel. Nun, gegenüber der Wunderwelt enharmonischer Reize und ihrem unschätzbaren Werte als Seelenspiegel bleiben auch unsere in der Oktave nur 12 stufigen Tasteninstrumente völlig unempfindlich. Feinnerviger ist unsre Notenschrift. Enharmonische Werte erfahren da immerhin, so anfechtbar sie sein mag, eine unterscheidende Kennzeichnung. Wie aber, wenn wir unsere Ansprüche ausdehnen auf eine Versinnbildlichung der pythagoreischen und der natürlichreinen Stimmung in Namengebung und Tonzeichen? Wenn der Musikwelt mit zwingender Gewalt die Forderung ihrer endlichen Klangverwirklichung bewußt wird, von den Jüngeren angefangen bis hinauf zu den führenden Meistern?

Hier ist es nun, wo sich die entscheidende Frage erhebt: Ist denn dieses offenbare Versagen unserer Notenschrift und Notennamen, deren schwere logische Mängel erst Eitz' „Tonwortsystem" zu überwinden vermocht hat, für die höhere Musikausübung wirklich von der grundstürzenden, von der tragischen Bedeutung, die ihr einige zuschreiben?
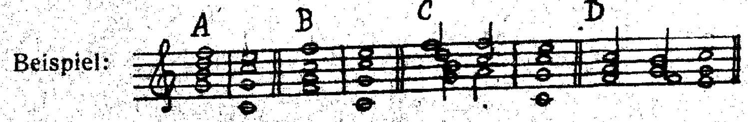
Welches ist im letzten Grunde der Schauplatz des musikalischen Geschehens? Ist es der Kehlkopf, ist es der Schallkörper, die Taste, die Saite, das Notenbild? Oder ist es — die Seele des Auffassenden?

Ein Klavierauszug etwa. Als Behelfsmittel, neuzeitliche Tonschöpfungen zur Darstellung zu bringen, eine doch fast lächerliche Sache. Aber da kommt die Stunde der Erfüllung, da entzünden sich die stummen Tonzeichen, die armseligen Tastenklänge dem Spieler in der Dachkammer zu flammenden Wirklichkeiten, und alle Zauber des Orchester- und bühnentechnischen Raffinements verblassen vor dem inneren Gesicht.

Ist es mit dem Notenzeichen, ja selbst mit dem erklingenden Tone letzten Endes auch nur irgend anders? Was ist Notenzeichen, was ist erklingender Ton, wenn nicht ein armseliges Behelfsmittel? Das Eigentliche, das endgültige Ziel der Kunstwirkung, es ist die Empfindungs-, die Vorstellungs-, die Gefühlswelt des das Kunstwerk in sich Aufnehmenden. Er, der Hörende, er, der Lesende ist es, der die besonders auf Tasteninstrumenten oft sehr fragwürdigen, in grober Holzschnittmanier dargebotenen Klänge erst auswertet, ausdeutet, umdeutet zu den Gebilden, die dem Meister, der sie schuf, vorgeschwebt haben, er ist es, der intuitiv und mit unbedingter Sicherheit entscheidet: hier gilt es, pythagoreisch, dort akustisch rein aufzufassen, hier beides zugleich, hier fügt sich unvorhergesehen das zufällige Gebilde rücksichtslos herber Stimmführung zu einem überraschend schönen Akkord und verlangt nach voller Verschmelzung, dort wirbt ein enharmonisches Gebilde um Doppel-Auffassung nach gleichzeitig entgegengesetzter harmonischer Richtung hin . . . .

Genug! Es handelte sich uns heute nur um Anregungen in zwangloser Form. Vielleicht darf ich sie mit einer persönlichen Erinnerung schließen. Es war nach dem Abitur. Die Augen waren total verdorben, und ich mußte mit einer schwarzen Brille bewaffnet von früh bis abends Felder und Wälder durchstreifen; die Atropinkur verbot jede Beschäftigung mit Nahem. Da war kein Klavier einer nur irgend erreichbaren Dorfschenke vor einem Überfall sicher. Saiten fehlten, Tasten waren ausgehöhlt, auf pythagoreische oder syntonische Kommaunterschiede ließ sich der Wirt nicht ein, Halb- und Ganztöne zeigten Annäherungswerte bis zur Identität, zur Reinigung der Fingerspitzen nach vollendeter Exekution bedurfte es wärmsten Wassers mit grüner Scheuerseife. Das bresthafte Objekt, es ächzte und stöhnte, unter anderthalb Stunden war es selten getan. Aber eines lernte ich: war ich schlecht bei Stimmung, entging mir kein Schönheitsfehler des Gemarterten, ich war ganz Ohr, der Außenmusiker war auf der Höhe. „Hatte mich" der Einfall (nicht „wir haben ihn" ja nach einem bekannten Wort), so war alle Welt und das Klavier mit seiner Qual vergessen. Ich war überhaupt nicht mehr „Ohr", der Außen-Musiker war auf dem Tiefstand angelangt; der innere lebte allein. Mit keinem Sterblichen tauscht ein Musiker solche Stunden. Was war geschehen? Ohne Eingebung, das zeigte sich deutlich, streckte mein Auswerte-, mein Umdeutevermögen hilflos die Waffen vor dem allerdings hier erbärmlichen Tonstoff. Wuchsen der Seele Flügel, wuchs auch in gleichem Maße die Elastizität ihrer harmonischen Einstellung und Zusammenfassung, wuchs die Deutekraft ihrer Tonfantasie. Seit jener Zeit ging mir bewußter auf: sie ist, nächst der Eingebung, das höchste Glück der Musenkinder, der schaffenden wie der nachschaffenden.

Beispiel:



Das Moser-Klavier

Von Udo Rukser.

Allzulange sind wir der Meinung gewesen, als besäßen wir in den modernen Klangmaschinen die denkbar vollkommensten Musikinstrumente überhaupt. Daher sind in den letzten hundert Jahren seit Konstruktion des Hammerklaviers auf diesem Gebiet Erfindungen von grundsätzlicher Bedeutung nicht gemacht worden. Die Erfindertätigkeit war, wie z. B. die Einführung der Gußstahlsaite seit der Pariser Weltausstellung von 1867 beweist, mehr auf Erhöhung der Tonstärken als auf Erfindung neuer Instrumente oder klangliche Verbesserung der vorhandenen gerichtet. Unberücksichtigt blieb dabei die, seit Berlioz zur Häufung der Klangmassen anregte, allgemein gemachte Erfahrung, daß der Hörer durch derartig vorgetragene Musik auf das Sonderbarste angestrengt, ja physisch ermattet wird, eine Erscheinung die bei der wesentlich geringere Klangmassen erzeugenden klassischen und vorklassischen Musik in viel geringerem Grade auftritt. Von dieser Tatsache ausgehend, hat Johannes Moser, Berlin, physikalische Untersuchungen angestellt, welche ihn eine Möglichkeit entdecken ließen, die bisher zusammenhanglos bearbeiteten Fächer der Physiologie des Ohres, der Akustik und des Instrumentenbaues in fruchtbare Verbindung zu bringen.

Das Hören ist ein kraftverzehrender Prozeß; wird das Ohr als Empfangsstation aller Klänge überanstrengt, so tritt die bekannte Ermüdung ein. Sie muß um so eher erfolgen, je heftiger der Klang den Gehörorganismus reizt. Es ist also zunächst zu untersuchen, ob alle Klänge das Ohr gleichmäßig stark in Anspruch nehmen und, sofern es — rein physikalisch gesprochen — Klanggattungen gibt, welche vom Ohre weniger Arbeit fordern als andere, gilt es, auf diesen Klängen eine Diätetik des Ohres aufzubauen. Es handelt sich also nicht um die Frage der Klangfarbe, sondern um ein rein physikalisches Problem.

Daß nun die Gehörsnerven durch die verschiedenen Klangsorten in ganz verschiedenartiger Weise gereizt werden, hat jeder Musikhörer wiederholt an sich selbst beobachten können; zum Beispiel wird er immer wieder gefunden haben, daß ihn das Anhören von Orchestermusik sehr viel mehr anstrengt als das von Vokalmusik. Den Grund hierfür hat schon Prof. Güntzmann mit der völlig unbeachtet gebliebenen Feststellung angedeutet, daß die menschliche Stimme nur Töne mit harmonischen Obertönen erzeugt, während bei den von anderen Klangmaschinen hervorgebrachten Tönen auch disharmonische Obertöne in großer Anzahl auftreten. Der Unterschied dieser Klänge zeigt sich denn auch graphisch darin, daß die Kurve der menschlichen Stimme in einer sanft geschwungenen Wellenlinie besteht, die des Klavier- oder Geigentones aber in einer sägenförmigen, scharf auf- und absteigenden Linie. Auf den Prozeß des Hörens angewandt, bedeutet dies, daß der Gehörsnerv durch den Klang der menschlichen Stimme nur mäßig bewegt, durch den der Geige oder des Klaviers aber heftig herauf- und heruntergerissen wird. Daraus ergibt sich, daß im ersten Falle der Kraftaufwand wesentlich geringer ist, die Ermüdung des Ohres mithin erheblich später eintreten muß. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Anekdote, wie der sechsjährige Mozart, als ihm sein Vater zum ersten Male auf der Trompete vorblasen läßt, mit zugehaltenen Ohren davonläuft.

Nach dem verschiedenen Maße der Beanspruchung des Ohrs unterscheidet Moser Klänge, die in die Bewegungswilligkeit der Gehörsnerven fallen z. B. die Klänge der menschlichen Stimme; solche, die in deren Bewegungsmöglichkeit liegen, z. B. die der Violine, des Klaviers, und solche, welche die Bewegungsgrenzen überschreiten. Als Verdeutlichung hierfür mag die sexuelle Analogie gelten. Jedes Individuum ist am stärksten empfänglich für die von seiner Gattung ausgehenden Geschlechtlichkeit; deshalb paart sich Mensch nur mit Mensch, Pferd mit Pferd; Bastarderzeugungen

gehören zu den Ausnahmen. Ebenſo reagiert das menſchliche Ohr am meiſten auf die der menſchlichen Stimme homogenen Klänge, wobei ganz dahingeſtellt bleiben kann. wieweit dieſe Erſcheinung ſexuell bedingt iſt. Soll nun die Muſikpflege auf eine dauerhafte phyſikaliſche Grundlage geſtellt werden, ſoll tatſächlich eine Diätetik des Ohres erreicht werden, ſo müſſen zum Muſizieren ſolche Klangmaſchinen verwendet werden, deren Töne dem Gehörsorganismus, weil in deſſen Bewegungswilligkeit fallend, ein Minimum von Kraftaufwand zumuten, deren Töne alſo der phyſikaliſchen Struktur der menſchlichen Stimme entſprechend möglichſt wenig disharmoniſche Obertöne enthalten.

Dieſer Forderung entſprechen nur einige der heute gebräuchlichen Inſtrumente, weder die Streichinſtrumente noch das Klavier werden ihr gerecht. Der Charakter des von dieſen Maſchinen erzeugten Klanges muß daher der oben dargeſtellten Organiſation des Ohres angepaßt werden. Dies hat Moſer durch eine eigenartige Konſtruktion des Reſonanzbodens erreicht; er gibt ihm die Form eines brückenartigen, rippenloſen Doppelbodens, der in allen Teilen gleichmäßig elaſtiſch iſt und deshalb die Schwingungen jeder Saite reſtlos aufnehmen kann, was beides bei den jetzt gebräuchlichen Inſtrumenten nicht der Fall iſt. Auf dieſe Weiſe wird die Entſtehung disharmoniſcher Obertöne unmöglich gemacht und ſo können mit dem im Übrigen beibehaltenen Klaviermechanismus Klänge erzeugt werden, die in ihrem phyſikaliſchen Aufbau bei unveränderter Klangfarbe dem der menſchlichen Stimme entſprechen. Einen, wenn auch nicht ganz exakten Vergleich bietet hierzu das Verhältnis zwiſchen Oboe und Klarinette; bei jener werden infolge der koniſchen Bohrung nur die geradzahligen Obertöne zum Mitklingen gebracht, während es bei der Klarinette infolge zylindriſcher Bohrung nur die ungeradzahligen ſind.

Den Beweis hierfür liefert vor allem die Verbindung von Geſang und Klavier. Treffen etwa bei der Begleitung eines Liedes Klänge dieſes neuen Klaviers mit denen der Singſtimme zuſammen, ſo können ſich die jetzt gleichartig gewordenen Klangwellen des Instrumentes und der Stimme trotz der Temperierung des Klaviertones vereinigen, man hört Stimme und Klavier, es entſteht eine Verſtärkung des dominierenden Tons, der Singſtimme, welche den Klavierton, beſonders den Baß, faſt völlig aufſaugt. Bei dem gewöhnlichen Klavier iſt es, wie jeder Laie weiß, umgekehrt. Denn dieſes erzeugt, wie oben erwähnt, Klangwellen, welche denen der menſchlichen Stimme nicht gleichartig ſind; mithin kann eine Vereinigung beider Klänge nicht ſtattfinden, der differenziertere deckt den einfacheren, man hört alſo Stimme weniger Klavier. Damit erklärt ſich die allbekannte Tatſache, daß die Klavierbegleitung diskret ſein muß, um die Singſtimme überhaupt hören zu laſſen. Dieſes notwendige Uebel zurückhaltender Begleitung entfällt bei den Moſerſchen Inſtrumenten und es entſteht der weitere Vorteil, daß der Klavierſpieler der Singſtimme nicht nur nicht gefährlich werden, ſondern ſie ſtützen und verſtärken kann.

Ähnlich iſt es bei anderen Klangverbindungen, die bisher undenkbar waren. Man denke: Poſaune und Klavier im Zuſammenklang! Auch hier die gleiche Erſcheinung, die Poſaune amalgamiert ſich das Klavier. Es ergeben ſich alſo durch das Moſer-Klavier ganz neue klangliche Möglichkeiten. Und es iſt nunmehr erklärt, weshalb Klavier, Oboe uſw. die Singſtimme decken, während dieſe doch den 25 fach ſtärkeren Orcheſterklang noch ſieghaft übertönt. Für den Pianiſten bedeutet dieſe Erfindung außerordentliche Zeit- und Krafterſparnis wegen Wegfalls gewiſſer Uebungen und zugleich die Möglichkeit exakterer Arbeit als bisher. Die Anſchlagſtudien fallen nahezu vollſtändig weg; denn da der Ton nunmehr an und für ſich ſchon ſingend iſt, bedarf es keiner Studien, während jetzt der von Natur harte Ton durch weichen Anſchlag erträglich gemacht werden muß. Ferner ſind ihm jetzt Möglichkeiten zu einer bisher nicht gekannten Ausnutzung des Pedaleffekts gegeben. Die Unzahl der diſſonierenden Obertöne zwang bisher den Spieler, den Fuß unaufhörlich zu heben, um einem ſcheußlichen Klangwirrwar zu entgehen; bei dem Moſerſchen Klavier findet aber ſelbſt in Folgen leiterfremdeſter Akkorde ein nennenswerter Widerſtreit unter den Klangmaſſen nicht ſtatt. Alle Harmonien vertragen ſich! Der Spieler darf ſich darauf beſchränken, den Pedalzug verhältnismäßig ſelten zu unterbrechen. Zudem iſt hier das getrennte Pedal für Baß und Diskant nutzbringend verwendet; ſo entſteht etwa die Möglichkeit, im Diskant

ſtaccato, im Baß legato zu ſpielen, was bisher ganz ausgeſchloſſen war. Zugleich wird dem Spieler durch eine Verbeſſerung des Inſtrumentalkörpers, durch Anbringung eines Schallkaſtens mit Klappen die Möglichkeit nahezu vollkommener Selbſtkontrolle gegeben. Bei den jetzigen Inſrumenten hört der Spieler im beſten Falle 40 Prozent der erzeugten Klangmaſſe, der Reſt wird in eine ſeinem Platz entgegengeſetzte Richtung geworfen oder bleibt im Gehäuſe ſtecken, ein Uebelſtand, den ſchon Bülow hervorgehoben hat und dem er durch Neigung des Kopfes beim Spielen abzuhelfen ſuchte. Das Gehäuſe der Moſerſchen Inſtrumente iſt ſo geformt, daß der Schall auf den Spielenden zugeworfen, ihm zu mindeſtens 80 Prozent vernehmbar wird. Der Pianiſt hat alſo die Möglichkeit, ganz genau zu kontrollieren, wie ſein Spiel klingt, während er jetzt größtenteils auf Vermutungen angewieſen iſt.

Die Eigenart des Moſerinſtrumentes kommt am meiſten in der Verſtärkung des Baſſes zum Ausdruck, die den Klang ungemein eindringlich macht, obwohl er im allgemeinen dem des gewöhnlichen Klaviers an Stärke etwas nachſteht. Daher muß der Spieler des Moſerklaviers ähnlich wie der frühere Cembaliſt zu einer freieren Ausführung der bisherigen Klavierkompoſitionen ſchreiten, vor allem die gehaltenen Baßnoten durch bewegtes Tremolo erſetzen. Die Klangſtärke kann durch mehrfache Beſetzung beliebig erhöht werden, ſodaß das Moſerklavier gleichermaßen für Kammermuſik und Monſtrekonzerte geeignet iſt. Man wird ſtaunen, wenn man eine gute Sängerin ſingen hören wird begleitet von vier Inſtrumenten.

Man wird vielleicht fragen, worin die allgemeine Bedeutung dieſer Erfindung zu ſuchen ſei. Man erinnere ſich dabei der von zahlreichen Muſikern, vor allem von Debuſſy und Buſoni aufgeſtellten, unbeſtreitbaren Behauptung, daß heute ſelbſt ein gutes Orcheſter kaum noch einen nachhaltigen, muſikaliſchen Eindruck hervorrufen könne. Wie nämlich, wenn der allgemein beklagte Tiefſtand der heutigen Muſikübung, ſofern das Phyſikaliſche in Frage kommt, nicht durch die wiederholt vorgeſchlagene Verwendung neuer Tonſyſteme, ſondern durch Umgeſtaltung der wichtigſten Inſtrumente zu überwinden wäre? Wenn alſo die mangelhafte Wirkung des modernen Orcheſters wenigſtens teilweiſe darauf zurückzuführen wäre, daß die erzeugten Klänge wegen ihrer mangelhaften phyſikaliſchen Zuſammenſetzung dem Ohre zu viel Arbeit zumuteten? Wenn alſo mit dieſer Vervollkommnung des Klaviers der Anfang mit der notwendigen Umbildung unſerer Klangkörper überhaupt gemacht wäre? Iſt das richtig, dann weiſt das Moſerſche Prinzip, den phyſikaliſchen Charakter eines Klanges der Aufnahmefähigkeit des menſchlichen Ohres anzupaſſen, die Richtung, welche die ſo dringend notwendige Reform des Muſikweſens und vor allem der Muſikerziehung einzuſchlagen haben; dann iſt damit die phyſikaliſche Baſis gefunden, auf der eine geſunde Muſikübung erwachſen kann.

Wider die Verleger

Von Alfred Döblin.

Künstler sind zwar große Narren, und das Denken überlassen sie als unfashionables Departement anderen, die sie aufs smarteste einwickeln. Man muß nämlich das süße schöpferische Gemüt vor den Verlockungen des Tages bewahren; unter Druck gedeihen die besten Werke; „oh sink hernieder Nacht der Talgkerze und Wurstpelle“ singen daher schon Tristan und Isolde mit berechtigter Begeisterung in Aas-dur.

Jedoch riechen die Künstler, wo ihr Vorteil ist, im Sinne der pompösen sechzigkerzigen Osramlampe, des pommerschen Schinkens, des komfortablen Telefonanschlusses an eine wohlsubventionierte Herzallerliebste. Sie sind von Haus aus keine Sozialisten. Schon weil sie zu dumm dazu sind (lies: Individualismus; jeder sein eigener Todesfall). Vor allem, weil sie zu klug dazu sind; denn sie sehen aufs Deutlichste, daß ihr Schornstein auf dem Dache des Fabrikanten raucht; und wenn sein Geld im Kasten klingt, ihre Seele in den Himmel springt.

Hieraus ergibt sich nicht nur der Name Mäzen. Welcher viel zu selten vorkommt, als daß die Zoologie daraus eine besondere Unterspezies der Esel machen könnte. Sondern der viel häufigere des Käufers, des zahlungsfähigen Konsumenten. Es kommt aber nicht auf den Konsum an, sondern auf die Zahlungsfähigkeit. Der Künstler begreift seit lange mit dem Rest seines Großhirns, daß nicht die schwärmerischen Gefühle der Verehrer ihn am Leben erhalten, sondern Kartoffeln, Fleisch und Eier auf dem Umweg über Money.

„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ sang die Jungfrau, als sie im fünften Monat der Schwangerschaft ins Wasser sprang; wohlriechend floß die Panke dahin. „Auch du, mein Sohn Brutus“ bemerkte der teilnehmende Zuschauer, als er den Künstler in die Arme des Verlegers fallen sah; und ward nicht mehr gesehen.

„Sei mir behilflich bei meinem Eintritt ins Leben“, sprach der Embryo zur Hebeamme; da nahm sie eine Seifenspritze und der Abortus nahm seinen natürlichen Verlauf. Wer den Künstler will verstehen, muß ins Büro des Verlegers gehn.

Obwohl viele Künstler anderer Meinung sind, muß ich bemerken, daß der Verleger auch ein Mensch ist. Man erkennt ihn am sehr aufrechten Gang, dem malitiösen Lächeln und der Bemerkung: „Darf ich Ihnen eine Zigarre anbieten?“ Man nimmt sie, man raucht sie, man raucht den Leichenstein seines Vorgängers. Im Büro des Verlegers steht nicht angeschrieben: „Hier nimmt alles seines natürlichen Verlauf“ auch nicht „Das Ding wird gedreht“. Hier dunkelt an der Wand das mystische Wort: Risiko.

Risiko war der Mann, der diese Häuser gebaut hat, der den Herren das Auto verschafft hat, der ihre Badereisen bezahlt. Risiko füllt auch die Klystierspritze mit Seifenwasser. Man geht auf leisen Schuhen; Risiko heißen die scheuen Filzsohlen im Verlag. Risiko heißt der eiserne Griff, der hier täglich an die Kehlen der Künstler geübt wird, wenn sie zu üppig Luft schnappen.

Ein Komponist, ein Dichter ist nur der lächerliche Anfang eines Verlags. Im Verlag gibt es einen schöpferischen Verleger, einen nicht weniger schöpferischen Verlagsgeschäftsführer, mehrere in die Mysterien eingeweihte Prokuristen (sie unterschreiben p. pa, wenn der Dynast grade schöpft), Kassierer, Buchhalterinnen, Registratoren, Abteilungsleiter, Stenotypistinnen, Schreibmaschinen, Ledersessel, Tintenfässer, Garderobenständer. Sie haben sich zusammengefunden und einen Betriebsrat gewählt und es funktioniert alles aus sich. Es gibt auch Notenstechereien, Buchdruckereien, Buchbindereien, Börsen und Börsenblätter für die Fabrikate. Jeder begreift sofort, daß für den Künstler kein Platz da ist; der Betrieb ist viel zu ernsthaft. Man begreift sofort das

malitiöſe Lächeln des Verlegers, wenn er zwiſchen ſauberen Kalkulationen, Verhandlungen mit dem Betriebsrat einen Autor, einen Komponiſten vorfindet mit einem Opus in der Bruſttaſche. Sie ſchämen ſich faktiſch beide voreinander und reden von was anderem. Etwa vom Wetter. Oder vom Riſiko. Der Künſtler iſt noch froh, daß es für ihn einen Begriff gibt, wo er Platz findet; wenn es auch nur „Riſiko“ iſt oder „komplettes Malheur“.

Der Unfug des kapitaliſtiſchen Betriebs iſt glücklich ſo weit gediehen, daß der eigentliche Produzent im Muſikaliſchen und Literariſchen als ein Peter Schlemihl ſchattenlos auftritt. Die Propagatoren, Zwiſchenträger, Händler haben ihn an die Wand gedrückt. Das Papier iſt wichtiger geworden als was drauf ſteht: die realiſierte Idee des Kapitaliſten und der Kloſettfrau.

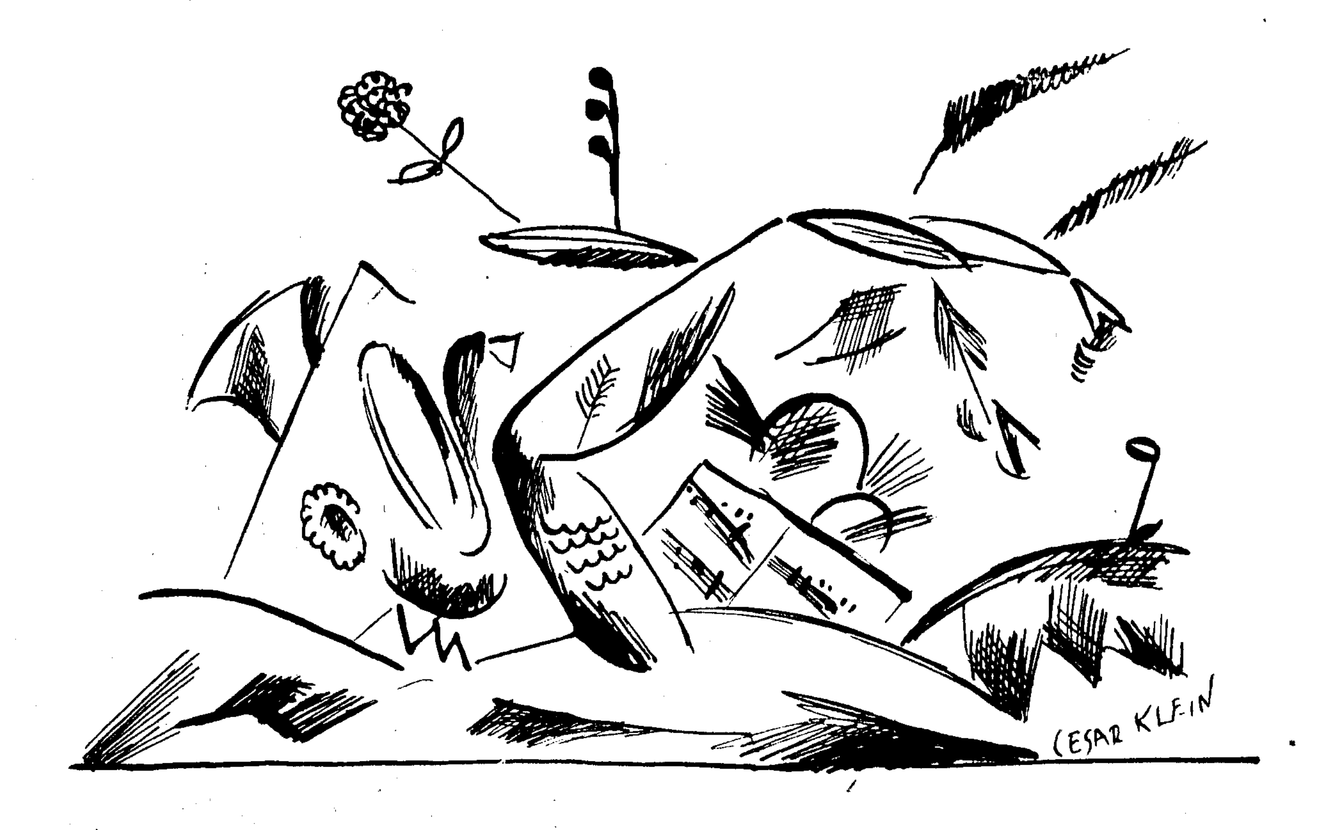
Der Künſtler iſt ein individuelles Geſchöpf. Der Hundeblick iſt ihm angeboren. Die Feigheit iſt ſeine zweite Seele. Er hat ſich immer als Luxusweſen gefühlt und im Speichel der Herren gebadet. Freiheit hat er auf dem Papier geprieſen; das Papier iſt jetzt ſehr teuer geworden; vielleicht ſteigt ihm der Freiheitswunſch ins Blut.

Enterbte waren die Künſtler zu allen Zeiten. Ihr Reich war der ſogenannte Himmel. Sie waren immer mehr „Enterbte“, als die Arbeiter, die ſich ſo nennen. Es iſt ein grauſames Los, Geiſtiger und Produktiver zu ſein und vor dem Provitwirtſchaftler zu betteln. Glücklicher waren noch die alten Dichter und Muſiker, die im Licht freudiger Hofhaltungen und trotz alledem vornehmer Fürſten gediehen.

Wo bleibt die Einſicht der Künſtler. Manche von ihnen ſind verlockt worden, politiſche Führer zu ſpielen. Sie ſind bisher noch nicht im Stande geweſen ihre eigene Angelegenheiten zu verſehen, oder nur zu durchſchauen. Dies müſſen ſie lernen. Sie müſſen ihre Rolle im Produktionsprozeß begreifen. Die Schöpfung Romain Rollands und anderer, die Clarté, hat den Gedanken der Solidarität der geiſtigen Arbeiter gefaßt. Fruchtbarer als im Politiſchen wird er im Wirtſchaftlichen ſein.

Ich begrüße den Wiener Genoſſenſchaftsverlag, den Zuſammentritt einiger literariſcher Künſtler. Verbände dieſer Art müſſen geſchaffen werden und ausgebaut; die Verbände, die beſtehen, müſſen aus ihrer groſchenhamſternden Verblödung aufgepeitſcht werden. Es geht um die Befreiung der muſikaliſchen und literariſchen Künſtler. Es müſſen Gewerkſchaften gebildet werden, die Macht beſitzen und ſie anwenden. Sie müſſen zu großen Produktionskörpern anwachſen, neben denen anderes abſtirbt. Probleme gibts da noch genug; niemand erſtrebt Reichtum. Man ſoll nicht vergeblich nach Solidarität rufen! Die ſchauerlichen Mißſtände hat jeder kennen gelernt. —





Kritische Betrachtungen über das moderne Lied mit Berücksichtigung von Liedern und Gesängen von Manfred Gurlitt

Von H. Schultze-Ritter.

Kennzeichnend für unsere individualitätsselige Zeit ist die überaus große Produktion an Liedern, aber ebenso kennzeichnend auch, daß nur so weniges davon ernsterer Kritik Stich hält. Die kleine Form, die Stütze des Textes gewähren selbst der schwindsüchtigsten Inspiration willkommene Hilfe. So wird eins der edelsten musikalischen Gebilde zum bequemen Instrument, mittels dessen Jeder zwanglos seinen Freudchen und Leidchen Ausdruck gibt. Je sorgloser diese Aussprache geschieht, desto mehr stumpft sich das Gewissen für die innere struktuelle Notwendigkeit ab, die das Geschehen im Liede beherrscht.

Gefährlich, vor allem auch für wirkliche Begabungen, ist das Überschätzen des stimmungsmäßigen Moments im Liede. — Es liegt ja nahe. In aller Lyrik ist Stimmung das Unerläßliche, ist die Erlebens-Grundlage überhaupt. Aber Lyrisches darf nicht bloß erlebt, es muß auch gestaltet sein. Und je kleiner der Rahmen, desto konziser die Fassung, desto prägnanter der Ausdruck. Gerade hier rächt sich alles bloße Ungefähr, alle ungewisse Weitscheifigkeit am schwersten, denn in kleiner Form wird jede Störung des Gleichgewichts unmittelbarer empfunden als in großen nicht gleich übersehbaren Bildungen.

In der Musik ist die Versuchung zu so unsachlicher Stimmungsmache am größten. Gerade in neuerer Zeit haben ihre stimmungsmäßigen Qualitäten außerordentliche Bereicherung und Durchbildung erfahren. Dies bedeutet zweifellos einen Gewinn an musikalischer Ausdruckskraft, aber eigentlich doch mehr nach der Breite hin als nach der Tiefe. Andererseits bringt es die Gefahr mit sich, daß die Produktion sich in einem Spiel der Nuancen erschöpft, daß in der Überschätzung und Freude an klanglichen, harmonischen und rhythmischen Subtilitäten der Sinn für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Linie verloren geht.

Im Lied aber machen sich die nachteiligen Folgen dieser Entwicklung besonders störend bemerkbar. Hier hat man sich oft, ganz im Sinne der eben angedeuteten Tendenzen, einseitig von den illustrativen, koloristischen Qualitäten Hugo Wolfs beeindrucken lassen, ohne zu bedenken, daß diese seine klangmalerischen Impressionen wie bei Schubert von vornherein durch und durch musikalisch empfunden und strukturiert sind. Man vernachlässigte darüber die Akkuratesse seiner Deklamation, die Kraft und den langen Atem seiner melodischen Bildungen. So geriet man in ein bedenkliches Schwelgen in Klangreizen,

in eine Überschätzung des Harmonischen, in eine Entwertung und Zersetzung der melodischen Linie und infolgedessen in eine Konstruiertheit der Deklamation, die sich nur zu oft den Anmaßungen einer aufdringlich illustrierenden Begleitung unterordnen mußte.

Wenn nun an dieser Stelle unternommen wird, einige Lieder und Gesänge von Manfred Gurlitt (Verlag Harmonie, Berlin-Halensee) einer Betrachtung zu unterziehen, so geschieht das, weil hier bei offensichtlichen Schwächen doch Qualitäten vorhanden sind, die den Durchschnitt sicherlich überragen und Beachtung verdienen. Um gleich auf den Kern einzugehen: Hier ist Sinn für saubere präzise Deklamation, echt lyrische Begabung und vor allem sichere Empfindung für ausdrucksvoll-gesangliche melodische Linie.

Es sei versucht, in Kürze auf die einzelnen Lieder einzugehen und ihr Wesentliches zu charakterisieren.

Das erste: „Den Frauen“ (Sonett von Herbert Eulenberg) ist eins der schwächsten. Und doch findet sich plötzlich eine so durchaus lyrisch empfundene und schön gestaltete Stelle wie: „Das Antlitz bleibt nicht stehn, das wir umwarben“, deren echte Innigkeit unmittelbar anspricht.

Ebenfalls nicht gelungen ist „Am Himmelstor“ (C. F. Meyer).

Viel Besseres ist über die anderen Lieder zu sagen, die wohl auch späterer Zeit entstammen.

Schon das kleine „Wie die Pflanze welkt“ (Bang) geht ganz andere Wege. Trotz aphoristischer Kürze wird es seinen Eindruck nicht verfehlen. Das liegt vor allem an der wundervoll geführten rezitativisch gehaltenen Singstimme, der die Begleitung nur einfachste harmonische Stützung gibt.

Sehr gut ist „Die Ratte“ (Sao-Han). Eine brutalhämmernde Klavierfigur malt die zerstörende Tätigkeit der Ratte „Gewissen“. Sie geht durch das ganze Lied, aber sie maßt sich nicht die Herrschaft an. Der dramatische Elan geht vielmehr von der Singstimme aus, die bei einfachster melodischer Führung mit einer ehernen Rhythmik der Begleitung stets auf den Hacken sitzt und sie immer weiter jagt, so dem Ganzen einen Ausdruck gehetzter Qual verleihend. Der sonst immer dreiteilige Takt wird nur ein einziges Mal, kurz vor dem Schluß, zweigeteilt. So ökonomisch angewendet ist diese so viel mißbrauchte rhythmische Verschiebung von entscheidender, ruckhafter Stoßkraft und macht den Schluß zum natürlichen Höhepunkt. Auch hier ist die Harmonik denkbar einfach. Bis auf kleine Modulationen in die Nachbartonarten bleibt alles in F-moll.

Im Ganzen moderner gibt sich: „Der Mond ist wie eine feurige Ros'“ (Dauthendey). Auch hier ist wieder vor allem die Singstimme zu loben, die diesmal an der schmiegsamen Süßigkeit der Straußischen „Ariadne“ und des „Rosenkavaliers“ geschult scheint. Auch manches in der Begleitung deutet auf solche Einwirkung hin. Harmonisch ist hier alles reicher, aber nie überladen, nie zu Zwecken bloßer Stimmungsmache mißbraucht, so daß stets der Fluß der Singstimme ungehemmt bleibt.

Schlicht volksliedmäßig in richtiger Würdigung des Textes gibt sich die „Liebesprobe“ (Hebbel). Es ist ein gutes Zeichen, daß auch hier der Komponist nicht enttäuscht. Gerade hier bewährt sich die angeborene Begabung für sinngemäße Deklamation und ausdrucksvolle Melodik. Denn das ist erforderlich, um volksmäßig zu schreiben. Empfindlich aus dem Rahmen fallen nur vier Verlegenheitstakte eines Zwischenspiels, deren völlige Bedeutungslosigkeit sofort ersichtlich ist. So offen sollte man nicht bekennen, daß Einem nichts eingefallen ist. . . . .

Überschaut man diese Lieder in ihrer Gesamtheit, so wird klar, daß sie keine Erfüllung bedeuten, wohl aber eine Hoffnung. Sie bringen noch keinen produktiven Fortschritt in musikalisches Neuland; sie sind durchaus mit überkommenen Mitteln gearbeitet, aber diese Mittel sind richtig auf ihre künstlerische Bedeutung hin erkannt und verwertet, besonders in den letzten Liedern. Hier wird auch nicht mehr der Versuchung nach bloßer Stimmungsmache nachgegeben, sondern der Blick ist stets auf das Wesentliche gerichtet, auf die Kraft und Geschlossenheit des Melos. Und vor allem: es ist wirkliche Begabung zum Melos vorhanden, wenn sie sich hier auch erst in verhältnismäßig einfachen Bildungen auswirkt.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 % + 10 %.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Blumer, Th. [Dresden]: Erlösung. Symphon. Dichtung noch ungedruckt

Szymanowski, Karol: op. 19 II. u. op. 27 III. Sinfonie; Konzert-Ouvertüre; Sinfon. Ouvertüre; Penthesilea. Sinfon. Dichtung noch ungedruckt (Aufführungsmaterial durch Univers.-Edit.)

b) Kammermusik

Hölbe, Maria [Dresden]: Sonate f. Klav. u. Violonc. noch ungedruckt

Trowell, Arnold: Quintet for Pfte, 2 V., Vla und Vc. Novello, London 20 s.

II. Gesangsmusik

(Opern)

Albert, Eugen d': Sirocco. Text von Leo Feld und Karl M. Lewetzow. Uraufführung? Verlag?

Franckenstein, Clemens von: Litaipo. Oper in 3 Akten. Dichtung von Rudolf Lothar. Zur Uraufführung vom Hamburger Stadttheater angenommen.

Striegler, Kurt [Dresden]: Der Thomaskantor. Oper noch ungedruckt

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Ägypten. The secular music of ancient Egypt. By Jeffrey Pulver — in: The musical Times, June

Altmann, Wilhelm: Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe — s. Bach

Anklangsjagd, Auf der. Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik. Eine heitere Studie von Max Chop — in: Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 13 ff

Antcliffe, Herbert — s. British

Bach-Jahrbuch, 16. Jg. Inhalt: Aug. Halm, Über Bachs Konzertform; Rob. Handke, der neapolitanische Sextakkord; Hans Luedke, Zur Entstehung des Orgelbüchleins; Wilh. Altmann, Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe

Beethoven. Beiträge zur B.-Forschung. Von Adolf Sandberger — in: Arch. f. Musikwiss. 3

—. Festrede von Franz Theodor Csokor — in: Der Merker 13/4

Bekker, Paul — s. Rückkehr zur Natur

Biographie. Über Aufgaben und Ziele der musikalischen B. von Hermann Abert — in: Archiv f. Musikwissenschaft 3

Bischoff, Hans — s. Bach

Boito, Arrigo. (Von) Helmer Key. Centraltryckeriet, Stockholm

Borren, Charles van den — s. Lasso

British History and British Music. By Herbert Antcliffe — in: The musical Times, July

Bückeburg. Aufgaben und Ziele des Fürstl. Instituts f. musikal. Forschung. Von Max Seiffert — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Chop, Max — s. Anklangsjagd

Choral Orchestration by Cecil Forsyth. Novello & Co, Lond. 7 s. 6 p.

Csokor, Franz Theodor — s. Beethoven

Deutsches Kunstwerk in Gefahr. Von Robert Hernried — in: Musikztg 30

Dorph, Sven — s. Lind

Eckstein — s. Lind

Expression — s. Over Expression

Fischer, Kurt — s. Krieger

Forsyth, Cecil — s. Choral Orchestration; Violin Playing

Gatscha, Anton — s. Quint

Gatti, Guido — s. Mussorgski

Grimson, S. B. — s. Violin Playing

Gudbrandsdalen. Folke-Musik i. G. (Von) Ole Mork Sandvik. A. Cammermeyer, Christiania

Haftung des Transportunternehmers für Verlust oder Beschädigung eines Musikinstruments. Von Eckstein — in: Musikztg 30

Halm, August — s. Bach

Handke, Robert: Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung — s. Bach

Hasse, Karl — s. Schein

Haydn. Joseph H.'s Klavierwerke von Hermann Abert — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 10

Hernried, Robert — s. Deutsches Kunstwerk

Instrumente — s. Haftung des Transportunternehmers

Joachim, Josef. Von Hermann Kretzschmar — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Juristisch-Musikalisches. Von Leander — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 10

Key, Helmer — s. Boito; Operaregi; Verdi

Klarinblasen. Eine unkritische Kritik des Klarinblasens. Von Curt Sachs — in: Arch. f. Musikwissenschaft 3

Konservatorien — s. Theorieunterricht

Kretzschmar, Hermann — s. Joachim

Krieger. Über eine Gelegenheitskomposition von Adam K. Von Kurt Fischer — in: Archiv für Musikwiss. 3

Lasso. Orlande de Lassus par Charles van den Borren. Alcan, Paris 3 fr. 50

Leander — s. Juristisch-Musikalisches

Lind, Jenny. Dorph, Sven: Jenny Lindiania till hundraårs minnet. Lindblad, Upsala 14,50 Kr.

Lippey, Alex. — s. Schreker

Lobkowitzsche Bibliothek — s. Raudnitz

Luedtke, Hans — s. Bach

Lutherfund, Der Zerbster. Von Hans Joachim Moser — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Moser, Hans Joachim — s. Lutherfund

Mussorgski. Die Klavierkompositionen von Modest Petrowitsch Mussorgski. Von Guido Gatti — in: Musikblätter des Anbruch 13

Natur — s. Rückkehr zur Natur

Neapolitanische Sextakkord, Der, in Bachscher Auffassung — s. Bach

Nettl, Paul — s. Raudnitz

Operaregi, modern. (Von) Helmer Key. Nord. Bokhandeln, Stockholm 1,50 Kr.

Orchestration — s. Choral O.

Over-Expression. By Tom S. Wotton — in: The musical Times, June

Plauener Orgelbuch, Das, von 1708. Von Max Seiffert — in: Archiv f. Musikwiss. 3

Pulver, Jeffrey — s. Ägypten

Quint's, Heinz, Tonschubleiter. Von Anton Gatscha — in: Der Merker 13/4

Raudnitz. Musicalia der Fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz. Von Paul Nettl — in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 1/2

Rückkehr zur Natur, Die. Von Paul Bekker — in: Musikblätter des Anbruch 13

Sachs, Curt — s. Klarinblasen

Salten, Felix — s. Wien

Sandberger, Adolf — s. Beethoven

Sandvik, Ole Mork — s. Gudbrandsdalen

Schattmann, Alfred — s Tiessen

Schein, Joh. Hermann. Von Karl Hasse — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 10

Schildt, Melchior, und seine Familie. Nachrichten aus Hannoverschen Archiven mitget. v. Th. W. Werner — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Schreker. Einiges über die ästhetischen und künstlerischen Voraussetzungen der Lehrmethode Franz Schrekers. Von Alexander Lippey — in: Musikblätter des Anbruch 13

Seiffert, Max — s. Bückeburg; Plauener Orgelbuch

Theorieunterricht an den Konservatorien. Von C. Vogler — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 15

Tiessen, Heinz. Von Alfred Schattmann — in: Rhein. Musik- u. Theater-Ztg 30/31

Tonschubleiter — s. Quint

Verdis Opera Macbeth. Företal och bearbetning för svenska scenen. (Von) Helmer Key. Abr. Hirsch, Stockholm 4 Kr.

Violin Playing, modern. By S. B. Grimson & Cecil Forsyth. Gray Co., New York 1,50 Doll.

Vogler, C. — s. Theorieunterricht

Werner, Th. W. — s. Schildt

Wien und die Musik. Von Felix Salten — in: Musikblätter des Anbruch 13

Wotton, Tom S. — s. Over Expression

Zerbst — s. Lutherfund

Mitteilung für unsere Abonnenten!

Infolge der stetig steigenden Herstellungskosten, Löhne pp. sehen wir uns leider genötigt, ab 1 Oktober d. J. folgende neuen Preise für den Bezug der Zeitschrift „Melos" festzusetzen:
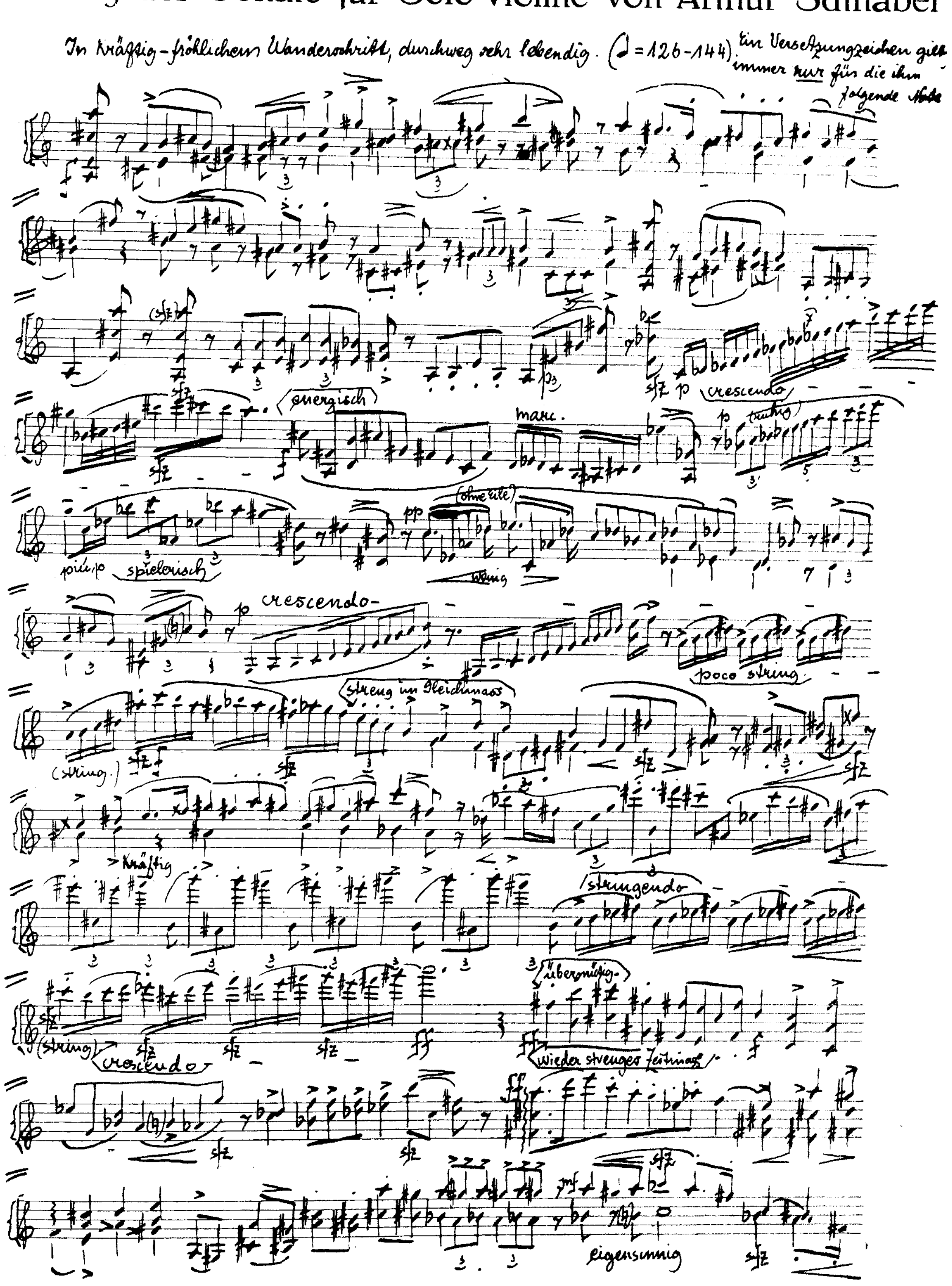
Abonnement Mk. 15,— vierteljährlich bei postfreier Zustellung
Mk. 3,— das Einzelheft.

Bereits gezahlte Beiträge für das 4. Quartal werden durch die Preiserhöhung nicht berührt desgl. die Beiträge für das 4. Quartal, welche noch vor Inkrafttreten der Preiserhöhung in unserem Besitz sind.
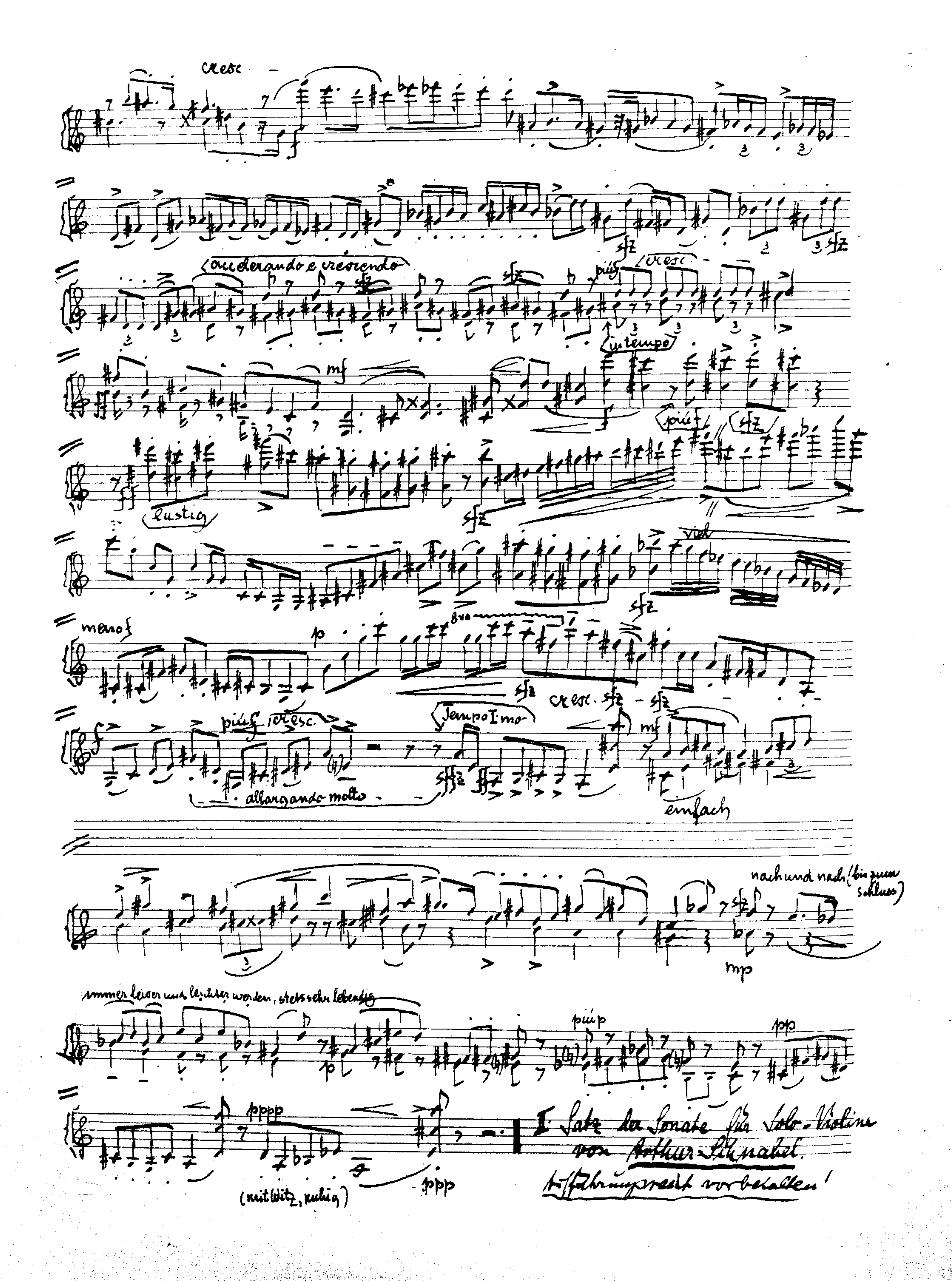
Wir wollen gern hoffen, daß unsere verehrlichen Abonnenten die zwingende Notwendigkeit der kleinen Preiserhöhung nicht verkennen und weiterhin treue Leser unseres Kreises bleiben werden.

Verlag „Melos".

2. Satz der Sonate für Solo-Violine von Arthur Schnabel



Notenbeilage zu „Melos“ 14. Heft, September 1920


cresc.
accelerando e crescendo
più f
cresc.
in tempo
mf
più f
sfz
lustig
viel
meno f
p
8va
cresc.
più f
cresc.
allargando molto
Tempo I mo
mf
einfach
nach und nach (bis zum Schluss)
mp
immer leiser und leichter werden, stets sehr lebendig
più p
pp
pppp
ppp
(mit Witz, ruhig)
I. Satz der Sonate für Solo-Violine
von Arthur Schnabel.
Aufführungsrecht vorbehalten!



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.
Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstr. 7, Fernruf: Rheingau 7999. — Redaktion u. Verlag ebenda.
Druck: Neuendorff & Moll, Berlin-Weißensee. — Preis d. Einzelheftes Mk. 3.—, im Viertelj.-Abonn. Mk. 15.—. — Nachdruck vorbehalten.

Nr. 15 | Berlin, den 16. September 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Romantiſche Harmonik und ihre Kriſe in Wagners „Triſtan“

Von Dr. Ernſt Kurth.*

Grundlagen

Einſtellung zur Theorie.

II.

Die Urform muſikaliſcher Willensregung aber ſind pſychiſche Spannungen, die nach Auslöſung in Bewegung drängen; alles muſikaliſche Geſchehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik. Wir verſpüren die elementarſten pſychiſchen Grundvorgänge der Muſik in einem gleichartigen Wirkungsausdruck in uns, wie ihn alle pſychiſchen Kräfte darſtellen; die muſikaliſche Energie verdichtet ſich zur erſten Deutlichkeit in der Form oder wenigſtens zunächſt in der Empfindung von Bewegungsvorgängen. Die Muſik iſt daher keine Spiegelung der Natur, ſondern das Erlebnis ihrer rätſelhaften Energien ſelbſt in uns; die Spannungsempfindungen in uns ſind das eigentümliche Verſpüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie ſie ſich im Uranfang alles phyſiſchen und organiſchen Lebens offenbaren.

Mit all ihrem drangvollen Trieb in die Form findet dieſe Urempfindung muſikaliſcher Energie ihre rudimentärſte, ſchlichteſte Geſtalt im Phänomen der melodiſchen Linie. Dieſe iſt daher als Einheit eines Bewegungszuges zu faſſen, der in den Tönen nichts als ſeine ſinnliche Auswirkung findet, ſeinem Weſen nach als ein unterſinnlicher, pſychiſcher Energievorgang, ein Spannungsverlauf. Der Urſprung aller Melodik vollzieht ſich im Unbewußten, wie der weitaus größte Teil aller Lebensbetätigung, indem überhaupt das innere Weltganze von Bewußt und Unbewußt nicht eigentlich im Bilde von zwei Hemiſphären zu vergegenwärtigen iſt, (was zwei gleiche Hälften bedeuten würde) ſondern nur mit einer kleinen gegen das Licht hinausragenden und beſtrahlten Kuppe.

Das Überfließen von energetiſchen Inhalten in ihren ſinnlichen Ausdruck, das Grundphänomen aller erklingenden Muſik, bedeutet daher ihr Werden, zugleich aber ihr Freiwerden aus den unterbewußten Spannungen, ihre Erlöſung in die Sinnlichkeit. Zu Faßbarem drängt das Unerfaßliche. Die Zweiheit von ſeeliſchen und ſinnlichen Inhalten, die alle Muſik durchdringt, findet im Phänomen des Melodiſchen ihre reinſte und urſprünglichſte Objektivierung: in der melodiſchen Linie als dem klangdünnſten, nicht über die Fülle des einzelnen Tones hinausſchwellenden muſikaliſchen Gebilde liegt die Grenze, wo der Geſtaltungswille und ſeine Spiegelung im klangſinnlichen Ausdruck ſich berühren und ihre Vereinung finden, wo der myſtiſche Grundvorgang des Ausbruchs von Spannungen ans Erklingende ſich vollzieht, die Wende von innen nach außen. Die melodiſche Linie iſt die erſte Projektion des Willens auf „Materie“, auf zeitliche und räumliche Erſcheinungsform; (räumliche inſofern, als aus dem Charakter des melodiſchen Spannungsverlaufs, der eine Bewegungsempfindung iſt, ſich die unklare, unterbewußte Scheinvorſtellung von Tonbewegung im Raume herausbildet, während

---

* Paul Haupt, Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel. Bern und Leipzig 1920. Der Nachdruck des Anfangskapitels erfolgt mit gütiger Erlaubnis des Verfassers.

objektiv räumliches an den muſikaliſchen Sinneseindrücken gar nicht exiſtiert; die geſamten muſikaliſchen Raumvorſtellungen ſind daher *ſekundäre Begleitvorſtellungen*, Folgeerſcheinungen aus dem energetiſchen Grundvorgang der Bewegungen).

So ſtellen die melodiſchen Erſcheinungen zwar den unmittelbarſten Ausdruck der geſtaltend bewegten Strömungen dar, aber bereits auch in erklingendem Ausdruck, in Tönen, und damit ſchon zugleich weiter in gewiſſe Abhängigkeit von klanglich-harmoniſchen Erſcheinungen gebannt.

Somit iſt der tragende Inhalt einer jeden Melodiebewegung, aber auch jedes *einzelnen Tones*, den ſie durchſtreift, eine lebendige *Kraft*, ein aus dem Tone herausdrängender eigentümlicher pſychiſcher Spannungszuſtand, den ich als „*kinetiſche Energie*“ bezeichnet habe. Er wirkt in weiteſtem Maße und in verſchiedenartigen Erſcheinungsformen in die geſamte muſikaliſche *Theorie*, die ſich *demnach* als eine *energetiſche Entwicklung* darſtellt und *dieſe* in *Aufbau* und *Entfaltung der klanglichen Erſcheinungen nur ſpiegelt*; dieſe Auswirkung betrifft aber *alle* Zweige der Muſiktheorie, die *Harmonik* ebenſo wie die *Melodik* und lineare *Kontrapunktik* und (in gewiſſen Umformungen) die *Rhythmik*, alle *Formenkunſt* und ſchließlich über die Theorie hinaus die *Äſthetik* und *Stilpſychologie*; denn auch für die Erſcheinungen der *Tonſymbolik* ſind die Bewegungsſpannungen von grundlegender Bedeutung.

Für die Theorie der Melodik, namentlich aber auch für die techniſchen und äſthetiſchen Fragen der Melodik und Polyphonie findet ſich dieſer Geſichtspunkt bereits in meinen „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ (Bern 1917) von den Grunderſcheinungen aus in breiter Anwendung durchgeführt, zugleich auch dort (I. Abſchnitt, 6. Kapitel) in ſeiner Auswirkung zu den Spannungsformen der Harmonik dargeſtellt, letzteres in Grundzügen auch ſchon in meiner Vorſtudie über die „Vorausſetzungen der theoretiſchen Harmonik“ (1913). Um mich hier nicht zu wiederholen, beſchränke ich mich auf die knappe Heraushebung weniger Hauptzüge, nur ſoweit ſie der praktiſchen Durchführung und dem Verſtändnis der nachfolgenden Studien zur Harmonik dienen müſſen.

Man muß vor allem daran feſthalten, daß ein geſchloſſener melodiſcher Zug eine *Einheit*, und zwar *urſprüngliche* Einheit iſt, die pſychiſche Energie einer Bewegung, aus deren lebendigem, fortlaufendem Zuge ſich erſt die Einzeltöne herauslöſen. Die geſchloſſene Einheit einer ganzen Bewegungsphaſe beanſprucht *Primärbedeutung* gegenüber den einzelnen Tönen, welche ſie auswirft. Aus den Tönen ſelbſt iſt nichts zu erklären, aus der Spannung, die ſie durchſtreift und erfüllt, alles. Der Ton, ſoweit er irgendwelchem *muſikaliſchen* Zuſammenhang angehört, iſt nur einzelnes Moment eines Spannungsverlaufs; der einzelne *Ton* tritt überhaupt *nur als Träger eines Energiezuſtandes* in die Muſik; wie ſich zeigen wird, auch da, wo er keinem geſchloſſenen Linienzug angehört; denn die Bewegungskräfte der Muſik beruhen längſt nicht allein in geſchehender, als Melodie ſichtbarer Bewegung, ſondern im Bewegungs*drange*; dieſer iſt der eigentliche Träger aller der verſchiedenartigen muſikaliſchen, zugleich in Klang und Farbe ausſtrahlenden Wirkungen.

Darum iſt ſchon vom einfachſten melodiſchen Gebilde an der eigentliche muſikaliſche Inhalt Schwung des linearen Entwicklungszuges, der *Entſtehungsvorgang* ſelbſt, und ſchon hier erſcheinen die Töne als das relativ Bedeutungsloſere. Der Kerninhalt liegt in der innern Dynamik, die ſich im Anſetzen und Ausgreifen, im Ausbauſchen und Abebben der Linienwellungen, im Steigen und Sinken zu wechſelnden Tonhöhenintenſitäten ſpiegelt. Die Bewegungskraft iſt der unbewußte Urſprung aller Melodik; man könnte ihn darum auch *ur*bewußt nennen. Von ihm ſind wie die Töne und überhaupt alles Erklingende auch die ganzen *rhythmiſchen* Erſcheinungsformen nur ein konkret wahrnehmbarer Ausdruck.

Daher ist aber der geschlossene lineare Zug, der über die Töne gleitet und diesen gegenüber das Ursprüngliche bedeutet, auch nicht etwa als die nachträglich gezogene Verbindung zwischen den Tönen anzusehen — ein Mißverständnis, vor dem nachdrücklich zu warnen ist — sondern als der bewegende Gestaltungswille selbst: die geschlossene melodische Bildung ist daher nicht als Summe von einzelnen Tönen zu verstehen, aber auch nicht als eine Aneinanderreihung ihrer einzelnen Intervalle, eine Vorstellung, bei der wieder nur die abgesteckte Tonreihe als das Gegebene, die nachgleitende Verbindung als etwas Passives, Sekundäres erscheinen würde. Der Bewegungsvorgang beansprucht vielmehr die Auffassung der aktiven, gestaltenden Ursprungskraft, die in allen erklingenden Erscheinungsformen ihre vielfachen Strömungen nur der Wahrnehmbarkeit vermittelt.

Die Töne sind eigentlich nur der Ballast der Linie. Anfang aller Erkenntnis vom Wesen der Melodik und damit überhaupt der Musik ist die Gewöhnung an den Gedanken, daß schon von der einfachen melodischen Linie an der eigentliche und weitaus bedeutungsvollere Inhalt das Unhörbare an ihr ist, oder, um es äußerlicher zu kennzeichnen, in ihrer Niederschrift die nicht gezogene Linie, die sich nur in einzelnen Noten andeutet; über die leeren Räume zwischen den Noten und über diese selbst hinweg flutet die Kraft. Daß sie und nicht das Tönespiel und das äußere Bild rhythmischer Anordnung die lebendige Spannung ist, die das melodische Empfinden ausmacht, ist im Grunde nichts als auch eine der vielen „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten", deren Erkenntnis gewaltsam durch den verkehrten Standpunkt unserer heutigen Musiktheorie verdrängt ist, die überall an den Erscheinungsformen, am Gewordenen, statt am Werdeprozeß ansetzt, die Töne ausschließlich und einseitig in ihre harmonische und rhythmische Organisierung hinaus verfolgt, statt zu der Dynamik ihrer tragenden unhörbaren Zusammenhänge zu dringen, die ihr Aufleuchten im Blitzeszug der Linienbewegungen auswirft. Wie diese Bewegungskräfte den Ursprung im Schaffensvorgang der Melodie darstellen, so erregen sie auch ein Miterleben ihrer Schwingungen in ihrem jedesmaligen Hören; ihr Mitmachen ist die Tätigkeit des Temperaments. Das musikalische Hören, das Erlebnis des Kunstwerks, ist gar nicht im Wesentlichen eine Gehörs- noch auch von Grund auf harmonisch-logische Verstandes-Tätigkeit, sondern der psychische Spannungsverlauf eines Mitströmens mit dem Urvorgang der Bewegungskräfte.

Die Energie der melodischen Linie verliert und verflüchtigt sich in die Töne, wie ins Bild der Tropfenstrahlen die Kraft, die Quellen aufschießen läßt; in ihrem Ausdruck geht die schöpferische Kraft bereits unter. Über die einfache Linie hinausgehend durchzieht aber der große tragende Schwung bewegender Energien, der alle Einzelwirkungen und Einzelstimmen verwebt und überstreicht, die ganze Musik, als eine Melodie im Großen, ein ins Riesenhafte aufschwellender Vorgang einer in ihren Ursprüngen energetischen Strömung; sei es, daß er sich in linearer Polyphonie über eine mehrfache Stimmenzahl ergießt, oder wie in der homophonen Musik unmittelbar zu dem mächtig verbreiterten Ausdruck der ganzen harmonischen Klangfülle anschwillt. Das Fließen einer Kraft, wie es seine einfachste Erscheinungsform in der einzelnen Linie findet, schlägt hier im Schillern der Klänge und Klangübergänge an die sinnliche Außenschicht, und der Akkord erscheint hier als die verbreiterte Ausstrahlung des Tones wieder, die Töne der Linie bildlich gesprochen, ins Flächenhafte ausgebreitet. Und wie schon die Töne der melodischen Linie längst nicht deren Inhalt bedeuten, sondern nur letzte verstäubte Andeutung ihres Ausdruckswillens, so sind auch in der verbreiterten Melodie, die über Harmonien verströmt, die Klänge bei aller sinnlichen Fülle nicht Verdichtung, sondern Verflüchtigung vom Kerninhalt der Musik; wie überhaupt jegliche musikalische Ausdruckserscheinung sich bei weitem nicht in der Bedeutung dessen erschöpft, was an

ihr wahrnehmbar für das Bewußtsein hervortritt, sondern nur vermittelt, was unbewußt zu ihr gedrängt, ihre Gestaltung bestimmt hat.

Alle Ausdruckserscheinungen in der Kunst nennt man daher, weil sie sich nur gleichnishaft offenbaren, Symbole, „Sinnbilder", d. h. sinnliche Ausdrucksbilder des Seelischen. So ist auch die musikalische Technik selbst, als Ganzes genommen, Symbol, indem sie in allen ihren Wandlungen durch die verschiedenen Stilproben mit ihrer Charakteristik und ihren vielfachen Einzelmerkmalen nur einen tieferen künstlerischen Gestaltungswillen zum Ausbruch hervordringen läßt. Der künstlerische Schaffensvorgang, dessen Vollkraft nur zersprengt in die Ausdrucksform hineinklingt, ist darum stets auch nur aus einem Zurückfühlen ins Unbewußte zu erfassen. aus einer Resonanzfähigkeit für die lebendigen Kräfte, die sich ans Licht des Kunstwerks verloren haben.*

* Es ist nicht anders als in jeder Kunst; da aber in der Musik die „Materie", worin sich die psychischen Energien offenbaren, nicht in greifbarer Stofflichkeit, sondern nur in sinnlicher Wahrnehmbarkeit (im Gegensatz zu den unbewußten Grundinhalten) beruht, ist hierin das Immaterielle der Musik bedingt, das selbst ihren Erscheinungsformen eigen ist, zugleich deren unendlich flüssige Anpassungsfähigkeit an alle Regungen aus unterbewußter Gestaltungstiefe, welche gerade den Romantikern die Tonkunst als Inbegriff der Kunst erscheinen ließ.

(Fortsetzung folgt.)

Melodie

Von Hans Heinz Stuckenschmidt.

Von neuer Musik reden heißt von Wiedergeburt des Melos reden. Vor allem gilt es, sie von der Begeiferung Gewisser zu reinigen, denen da schwant, chromatisch sein bedeute amelodisch sein. Ich will alle Apologie beiseite lassen, alles Schwärmen von ethischer Musik und Reform des inneren Hörens, obwohl ich sehr mutmaße, melodische Musik sei ethische, innerliche Musik. Es kommt darauf an, das Walten einer Logik zu konstatieren, deren Existenz ich zwar nicht nachweisen kann, aber die ich als Zwang empfinde und deshalb anerkennen muß. Da ich eine Musik nahen fühle, deren Theorie nicht mehr aufs Akkordliche sich versteifen wird, kommt es mir zu, hier Stimmliches zu untersuchen. Auf die Gefahr hin ungenau zu sein, schreibe ich in der Überzeugung, nicht die Antwort sei wesentlich, aber die Fragestellung.

Die Gesetze der Melodie sind nicht eindeutig festzulegen. Man kann nur sagen: der Fluß musikalischer Linien entspricht gewissen Relationen zwischen Spannung und Entspannung, Hebung und Senkung, Steigerung und Verminderung, Ruhe und Erregung, — Relationen, die im Schaffenden aktiv, im Mitempfinden-Verstehenden auch vorhanden sind, aber ohne gestaltende Kraft. Die (letztendes unbeweisbare) Tatsache dieser schöpferischen Gesetze muß man eben hinnehmen; mit ihr steht und fällt der Sinn der Musik, sie leugnen heißt die Musik als solche leugnen. Sie ist genau so wenig zu beweisen wie etwa der Schaffenstrieb an sich oder das Gefühl für Rhythmus. Musik verstehen heißt im Grunde nichts weiter als diese Gesetze auf das genossene Werk unterbewußt anwenden. Die Tatsache, daß hier das Empfinden Einzelner differiert, erweist zwar nicht die Veränderlichkeit dieser Gesetze (die zweifellos ewige sind), sondern nur die Relativität ihrer Anwendung. Unser modernes, fast ausschließlich homophon geschultes Ohr besitzt nur noch in ganz geringem Maße die Fähigkeit melodisch zu unterscheiden und es ist typisch, daß die Theorie sich auch in ihren angeblichen Untersuchungen über Melodik fast völlig auf rhythmische, harmonische, formale Äußerlichkeiten beschränkt. Hierin sind bei aller Schrulligkeit und Pedanterie die morgenländischen, vor allem die chinesischen Theoretiker den unsern weit überlegen. Aus dem Faktum, daß in zahlreichen Fällen die chinesische Theorie mit der abendländischen übereinstimmt, ergibt sich dann wieder eins der mystischen musikalischen Ur-Gesetze: die Kongruenz und Untrennbarkeit von Rhythmus, Harmonie, Melodie, Form. So gelangt zum Beispiel hinsichtlich des Leittones (also etwa h in C-dur) das Lü-tsu-tsan-kao auf seinem Wege rein melodischer Betrachtung zu demselben Resultat wie unsre komplizierte akustisch-harmonische auf dem der klanglichen Analyse. Daß die Folgerungen der chinesischen Systematik dann andere sind als bei uns (Verbot, den Leitton h zu benutzen, wenn nicht als Vermittlung des Schrittes a-c) ändert nichts an meiner Feststellung.

Ad rem! Was ich klarlegen wollte: das Vorhandensein von melodischen Triebgesetzen und die Möglichkeit, Musik rein melodisch, das heißt: successiv intervallisch, nicht komplex intervallisch zu definieren. In dem Augenblick da nicht mehr harmonische, sondern vielmehr melodische Ursachen den Gang einer Musik bestimmen, hört notwendig die Berücksichtigung des tonalen Prinzips auf. Notabene: sie kann aufhören, sie muß natürlich nicht. Theoretisch ist es denkbar, daß eine in dem eben festgelegten Sinne melodische
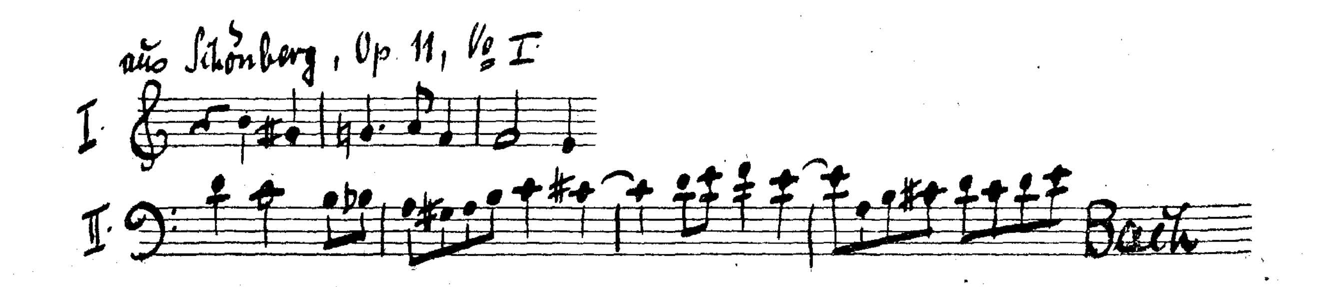
Linie tonal beſchränkt ſei. Aber dieſer Fall wird notgedrungen Ausnahme ſein. Im allgemeinen läßt ſich behaupten: die Melodie iſt a priori nicht tonal, ſo wenig wie ſie im Grunde unſerm temperierten Syſtem ſich einfügen läßt. Es iſt keineswegs gleichgültig, ob eine Linie mit Rückſicht auf ihre tonale Korrektheit um eine chromatiſche Rückung verändert wird. Eine Muſik hört da auf melodiſch zu ſein, wo der Komponiſt beginnt, ſie aus harmoniſchen Gründen umzubiegen. Wir müſſen jetzt definitiv abrechnen mit der Lehre des äſthetiſchen ancien régime, die da behauptete, es gäbe Töne, die, harmoniſch nicht gleichberechtigt, nur der Füllung dienten und im Grunde überflüſſig wären. In unſrer Muſik gibt es keine Vorhalte, Vorausnahmen uſw. im alten Sinne mehr. Weil es keine Auflöſungen im alten Sinne mehr gibt. Es gibt nur noch die muſikaliſche Logik, die im Linearen, Stimmlichen, Melodiſchen ſich ausdrückt. Selbſtverſtändlich iſt das Prinzip der Harmonik nicht als ſolches abgeſchafft. Nur iſt dem homophonen Zuſammen das polyphone Nebeneinander übergeordnet. Wir können ſehr wohl Fanatiker des Klangs ſein, aber wir werden ihn immer als eine ſekundäre Sache betrachten. Die übertriebene Beachtung, die der verfloſſene Stil dem rein Harmoniſchen zuwendete, iſt uns fremd. Auch unſre Einſtellung zum Zuſammenklang an ſich iſt ganz weſentlich verſchieden von der jener Epochen. Die Begriffe von Konſonanz und Diſſonanz ſind im alten Sinne abgeſtreift und wichen einem ſtärkeren Unterſcheidungsvermögen zwiſchen Farbe und Zeichnung. Man warf uns vor unſre Muſik ſei anarchiſch. Dem iſt nur entgegenzuſetzen, daß wir im Gegenteil die elementaren muſikaliſchen Gelegenheiten in den Vordergrund ſtellen, indem wir radikal den Sinn der Muſik neu durchdenken und da Fundamente ſtatuieren, wo die ältere Theorie zum Teil nur willkürliche Ableitungen gab. Im Tiefſten iſt unſre Muſik geſetzmäßiger als jene, aber die Geſetze ſind nicht nur andre, ſie gehen von ganz anderen Standpunkten aus und behandeln Dinge, die die alte Auffaſſung als nebenſächliche betrachtete. Außerdem ſind ſie, vorläufig wenigſtens, rein geiſtige. Formulieren läßt ſich erſt, was tauſendfach ſchon erprobt ward. Und indem es zur Formel wird, büßt es ſchon durch dieſe Feſtlegung in dem Maße an Vitalität ein, in dem die Feſtlegung apodiktiſch geſchieht.

Ich kann nicht umhin zwecks größerer Eindringlichkeit das Werden einer radikal neuen Muſik an einem Beiſpiel zu illuſtrieren. Als typiſch wähle ich das Klavierſtück Op. 11, I von **Schönberg**. Ich bitte zu beachten, wie ſich hier aus dem kurzen Thema (Beiſpiel I am Schluß) jeder Takt des Stückes logiſch entwickelt. Wie dem Schema dieſer Phraſe: ab, ab, auf, ab, gleich, ab die kleine Variation mit der Schlußhebung antwortet, beeinflußt durch die widerſprechende Anabaſis der dritten Stimme. Wie, kaum iſt dies erreicht, ein erregtes Gewirr anhebt, wie aus einem viſionärem Flageolet-Klang ſich Teile des erſten Themas heben, wie dies ſich zu manifeſtieren ſucht, kontrapunktiſch im Baß wiederkehrt, woauf die anſteigende Tonreihe des vierten Takts umgekehrt dagegen prallt, wie eine Stufung aus der andern erwächſt, wie keine Note willkürlich oder aus Effekthaſcherei geſchrieben iſt. Wer da einwirft, dies ſei geſucht, — ja — dem iſt nicht zu helfen. Das iſt letztendes natürlich Sache der Einſtellung. Dieſe Muſik als „gemacht" hinſtellen, heißt die innere Notwendigkeit ihrer Form ignorieren. Der Wille zur Mache aber iſt wohl fähig, innerhalb konſtruierter Geſetze und beſtehender Dogmen Täuſchendes zu produzieren, nicht aber ſelbſt durch ſeine Produkte eine logiſche Formal-Geneſis zu entwickeln. Das Schönbergs Klavierſtück dies tut, kann abermals nur überſehen, wer nicht willens iſt zu ſehen. Es iſt ſelbſtverſtändlich weitaus leichter, Dinge, die intenſives Eindringen erfordern, a priori zu negieren, als vorurteilsfrei und exakt ſie durchzuarbeiten, unter weglaſſen aller Tradition, Bildung und Gewohnheit. Bittet man aber einen, der Bach gegen Schönberg ausſpielt, nun doch einmal nachzuweiſen, worin denn das Schöne, Organiſche eines

Bachſchen Themas (etwa das des II. Beiſpiels) beſteht, ich bin ſicher, er würde ſagen: eben in dem Organiſchen, Schönen, Notwendigen, und ſo nach bekanntem Muſter die Armut mit der pauvreté begründen.

Vielleicht würde er mir analytiſch kommen, dieſe Senkung aus jener Anabaſis erklären, jenes b aus dieſem Kreuz. Aber das wäre ja ſchließlich dasſelbe, was ich bei dem Schönberg-Stück apoſtrophierte. Eine tonale Interpretation iſt nun gerade bei dieſem Thema, beſonders in Takt I. und II. völlig unangebracht und ſo hebt alles, was mir erwidert wird ſich auf gegen Dinge, bei deren Feſtſtellung mir die Priorität zukommt. Deshalb riskiere ich ſogar den Vergleich der beiden Themen. Der augenfälligſte Unterſchied liegt ſcheinbar im Quantitativen. Bachs Melodie iſt, obwohl nur Ausſchnitt, weiter, geſprächiger, langatmiger. Indeſſen, hier iſt nur wichtig, was ausgedrückt wird. Und das Weſen der neuen Melodie liegt in ihrer Aphoriſtik. Alles iſt gedrängt, aufs Äußerſte komprimiert; Modulationen, zu denen man damals zehntaktige Chromatismen benötigt hätte, erledigt hier ein atonaler Sprung, und, was das Wichtigſte bei der Sache iſt: das Dazwiſchenliegende, Ausgelaſſene wirkt als Spannung von Ton zu Gegenton mit, ſo daß eine Fortſchreitung die Arbeit von komplizierten Kadenzen leiſtet. Dazu kommt, daß die motiviſchen Teile der Perioden und dieſe ſelbſt untereinander der „thematiſchen" Verbindung nicht bedürfen, ſondern glatt nebeneinander gereiht ſind, daß ſo Cäſuren im herkömmlichen Sinn nicht als ſolche wirken, da tatſächlich die Melodie unendlich iſt. Schließlich begann man die melodiſchen Möglichkeiten der Pauſe zu entdecken, die als gelegentliche Unterbrechung (nicht Zerſtörung) des linearen Fluſſes Spannungen und Entſpannungen früher unbekannter Art vermitteln kann. Das alles wirkt ineinander, ſteigert ſich und hilft ſo melodiſche Einheit von weit größerer Spannkraft produzieren, als ſie jene Generationen zuſtande gebracht hätten. Der Unterſchied liegt im Ausdruck. Die Melodik des ſiebzehnten Jahrhunderts iſt extenſiv, die unſre intenſiv. Jene iſt epiſch, dieſe epigrammatiſch. Auf jeden Fall haben wir heut wieder Melodie, ein Faktum, das juſt der umfangreiche Klüngel der Rückſchrittler mit Nachdruck zu leugnen ſich müht.

Man verſuche gefälligſt die ernſtliche Analyſe neuer extremer Muſik auf ihre Organik hin.



Das Wortmusikalische und die neue Dichtung

Von Alfred Wolfenstein.

Musik ist die utopische Kunst jedes Menschen.

❧

An das Wort, an das gleiche Wort hängen sich die Dichtung und das Leben. Aber das sind beides souveräne Herren —: was geschieht mit dem Wort, das beiden dienen will? Das Dasein kettet es an die Sachen. Das Dasein drängt es so weit wie möglich zu seinen Zwecken ab und überhäuft es mit seinen praktischen Bedeutungen. In Notwehr dagegen und in Selbstbesinnung für das Wort sucht die Dichtung es zum entgegengesetzten Pole hin zu ziehn. Diese Auflehnung zeigt sich periodenhaft um so entschiedener, je weiter die Herrschaft der Zwecke über das Wort sich ausdehnt.

Aber in der letzten Epoche, unserem zweiten Jahrzehnt, geschieht das Gegenteil. Als die Sprache des Zeitverkehrs am mächtigsten geworden ist, verbindet sich ihr das Gedicht. Es nimmt ihren Strom in seinen frischen auf. Es will, mit ihr an der gleichen Stelle mündend, aus beiden Wassern das Meer einer neuen Gemeinsamkeit gestalten. So betont sie — Leben; nicht das reale doch vitales Sein; betont mehr als den Stolz der Kunst das Element der Lebendigkeit, lieber als die Form die Bewegung —

Musik nicht will ich machen sondern schreiten
Und zeigen meine Schritte,
Musik nicht gibt das hart geballte Reiten
Der Heere von Seelen, die streiten
Um meine Mitte!*)

❧

Mit dieser Entwicklung steigert sich noch jene Problematik des Wortes, — sein Doppelleben — sein Zwiespalt. Warum nicht eine Periode vorhergegangen, die mit vollkommenster Dichtung den Gegensatz schon aufgehoben hatte, eine Kunst der Rettung und Erneuerung des Wortes? Ihr Gedicht hatte sich bewahrend der Zeit gegenübergestellt; es stellte sich vor die Sprache. In ausdrücklicher Ablehnung und Erhebung George; in mittelbarer Wendung zu sich Rilke; in gerader Entrücktheit Mombert. Und die bedeutete nicht parnassische Impasibilité: Hinter dem Fürsichsein steht verbindende Liebe. George verkündet in der Schönheit seiner Menschschar erinnernd den Glanz des Menschtums überhaupt. Rilke dichtet in der Schönheit des Einsamen den Glanz des Sichtbarwerdens seiner Dichtung bei den Menschen. Mombert singt in der Schönheit des Weltäthers den Glanz der Erdenschöpferkraft des Menschen. Sie schaffen neuen Abstand des Wortes, zum Zwischenraum machen sie den Fluß der Realität, — und verwandeln Sinn und Klang des Wortes wieder zur rißlosen Brücke, darauf das Gedicht von ihrer Seele bis zum Menschen geht.

Was ist das Wort? was ist es geworden? Am Anfang war es nicht; war der Schrei. Er war noch sinnlos in der Wüste — oder das Elementare seines Lautes, der

*) Aus einem Gedichte von mir; das nächste Zitat aus einem Gedichte von Werfel, das dritte von Becher.

rings wieder die Elemente weckte, hatte an sich Sinn genug. Seit diese unbewußte Mischung sich teilte: in Musik und in Sprache, — blieb Musik der Wüste noch immer nahe. Das Wort aber wurde wie ein zähmbareres Tier vom Leben geholt, angepaßt und immer nützlicher gemacht. Der Musikton, die Farbe der Malerei haben auch außerhalb eines Ganzen ihren unabhängigen Wert. Aber der Laut des Wortes: hat der ein An-sich, welches ist seine selbständige Wirkungsart? Novalis spricht von der Möglichkeit, Worte nur aus Assoziationen zu vereinigen. „Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang." Verlaine im Verlangen nach Musik: „ . . . que tu n'ailles point choisir tes mots . . ." Doch klingt „Stern" — Stern? Zwingt uns der sinnliche Gehalt eines Wortes mit irgend einer Absolutheit? Im Schrei hatte der Klang, weil er zugleich der ganze Sinn — weil der Sinn die Sinnlichkeit war, einen eigenen Wert. In heutiger Sprache aber deutet der Klang nicht mehr unmittelbar auf die Bedeutung, er versinnlicht nicht selbst den Sinn. Die beiden Seiten decken sich nicht mehr, der Wortlaut deutet von sich hinweg auf das Leben, auf unser Zusammenleben, auf unser Erlebnis, — erst hierüber geht der Weg der Wortwirkung. Beim Eindruck eines Wortlauts auf uns wirkt mehr als Vokale und Konsonanten unsere affektbeladene Erinnerung mit. An jedes Wort binden uns Erlebnisse — und nach ihnen klingt es. Das Lautende des Wortes gleicht jetzt einem fast willkürlich geformten Gefäß, das wir von anderen erhielten. (Es ändert sich zwar mit der Zeit auch der Laut, aber weit schneller der Sinn.) Es ist ein Gefäß für die Erinnerung, für die Beziehungen, die wir hineintun. So bemerken wir den Klang mehr bei unserm Hineinwerfen des Sinns und seinem weiter darin Hallen. Die Verwendung oder die Gestaltung des Wortes, seine Beziehung auf Leben oder Werk, die Aktivität seines Begriffes zu seiner Form hin: gibt ihm erst volle Wirklichkeit.

Darum ist es zwar nicht richtig, das Wort nur als ein lebloses Zeichen und ganz unbestimmten Durchgangsort anzusehen. Es ist nicht richtig, was mancher inmitten des weitgewordenen Abstands zwischen ursprünglicher und gegenwärtiger Sprache allzu zweifelnd meint: als seien wohl Gedanke, Metapher, aber nicht das Wort im gleichen Grade wie der Ton für die Musik oder die Farbe für die Malerei das Mittel für die Dichtung. Das Wort ist kein zufälliges Material, kein wesenloses Geräusch. Aber dennoch das Musikhafte bildet sich in der Dichtung weniger vom Ton her, der die Bedeutung begleitet, als von der Formung der Zeitkategorie in der Sprache: Rhythmisierung des Sinns, Bewegung und Teilung des Gedichtsganzen, Reimwiederhebens und Versmaß. Das ist die Musik der Lyrik, die keine Musik des Wortlauts ist.

❦

Auf dieser Seite hören wir Georges, Rilkes, Momberts Gedicht. Denn ihre Abkehr von der Zeit der mit Zweck überfüllten Zivilisationssprache — mußte eine Hinkehr zur Seite des Musikhaften sein. George schafft durch die gedrängte Folge dennoch stark für sich stehender Worte und durch den Zusammenhang dennoch arienhaft in sich abgeschlossener Gedichte, durch die breite Begleitung der Reime und die vokallaut daraus sich befreiende Melodie des Verses: eine fortführerhafte und zugleich festlich bewegte Musik. Rilke ist bewußtestes Lied. Volkslied eines, der es für sich singt, — in den Quell seines eigenen Klanges greifend setzt er darin, wie ein seltsamer Mischer von Natur und Kunst, gewissermaßen die Steine im Rieseln zu immer anderem Erklingen um, ein Spieler auf diesem Quell; sein Wort sucht mit nie satter Wiederkehr in Reim und Vers sich auf, und bewirkt so, und synkopisch das Unbetonte betonend, eine geistige und süße Musik. Mombert phantasiert, in Versen gleich seinen Weltgedanken, ohne Anfang und Ende, ihre reinen und schnellen Schwingungen resonieren von keinem kleineren Raum als vom All.

❦

Ist der Gewinn dieser Dichtung nicht außerhalb der jüngeren geblieben? Hat die neue Wendung nicht Verrat an den Grundlagen der Kunst geübt? Es war wie mancher Verrat Liebe. Aus den eigenen Reihen kommen die besten Aufrührer und wenden sich um der Anderen willen gegen die eigenen Reihen. Jede distanzierende Periode konnte nicht die einzige bleiben, die notwendig war. Das Wort wartete noch immer, es wollte nicht allein erhöht sondern erlöst sein. Die Form war vollendet — nun sollte sie sich wieder drangeben; —, teilnehmen am Schicksal der Inhalte, die zur Hingabe an das neue Leben drängten. Die Zeit war gekommen, daß die Kunst ans Kreuz mußte. Bis ihr Innerstes hinein und bis in ihre Formmittel.

Auch zuvor schon enthält die Dichtung die Dinge des neuen Lebenszusammenhangs. Aber sie bildert, wie bei Dehmel, den Stoff, die Handlung des Gedichts, also das was darin am wenigsten Gedicht ist. Die Form macht in banaler konventioneller Unberührtheit nur das Werkzeug der inhaltlichen Wirkung. Das aber ist die Sendung der Kunst nicht. Jene distanzierende Dichtung vertieft zwar den Klang, macht den Klang zu ihrem neuen Sinn —: Aber die jüngere Dichtung fühlt die Sprache danach dürsten, daß ihr neuer Sinn zum Klang gemacht werde! Das war der am Rande dieser Zivilisation nicht mehr zurückzudrängende Sprung in den Grund, die wagende Sehnsucht hin zu den fürchterlich angeschwollenen Schlangen der Zweckbedeutungen im Wort, — um sie zu wandeln. Ungeborene Schöpfung schrie, wie in einer natürlichen Pause, wie verlangend nach einer anderen Stellung des Schaffens zum Leben. Furcht glitt unsichtbar, als sei die Spannung zwischen dem Gipfelstand hoher Dichtung — und der immer gebückter Nahrung suchenden Sprache kaum mehr zu ertragen. Aber die Notwendigkeit der Erlösung des Wortes, der mechanisierten elektrisierten, utilisierten Sprache, war eins mit der Notwendigkeit der Seelenerlösung überhaupt. Der neue Dichter, der einen neuen Zusammenhang des Lebens gestalterisch fühlte, hob aus der selben Hingerissenheit, im selben dichterischen Fluß zugleich die Grenzen innerhalb der eigenen Kunst auf. Inhalt und Mittel seiner Kunst schwangen in gleicher Bewegung. Nicht anders war das Leben (das Wort ist Leben) zu bewältigen; es konnte nicht umgangen, es mußte durchschritten werden.

Dieser Kampf verwandelt das Wort wieder in Ruf. Das ist nicht das Ungestaltete und nicht die Manier der Mitläufer, die in dieser Bewegung vielheckend wie niemals zuvor sich kreuzten mit der Zeit, nicht sich kreuzigten —: Aber der Schrei überwog im Wort als ein unmittelbarer Anteil des Lebendigen im Dichter. Nicht der objektiv gefestigte sondern der vitale Ausdruck, er schritt im Gedichte hin wie der Mensch im Leben. Das Wort war die Gestalt, die Stirn, der Mund, es war noch mehr als seine Dichtung der Dichter selbst. Das hallende Auftreten des jungen Gegensatzes, des Gefühles von der eigenen polaren Sendung! Und das Rufende darin hob auch den ursprünglichen Klanganteil erneut aus dem Worte, — als stehe es wieder am Wüstenanfang (— auf anderer Ebene, gesteigert auch von jener älteren Dichtung) Nicht Politik, — Musik! doch in ihr aufgelöst selbst solche realste Bewegungsart. Selbst die staatlichste Ordnung der Sprache, selbst die erdlose Relativität und Beziehungsfülle der Zeit in die Absolutheit dieses Sprachrhythmus und Sprachlautes verwandelnd aufnehmen! das war die neue Triumphsehnsucht der Kunst, — die eins war mit der Umfassungsehnsucht ihrer Inhalte —

O Herr, zerreiße mich!
Was soll dies dumpfe, klägliche Genießen?
Ich bin nicht wert, daß deine Wunden fließen.
Begnade mich mit Martern, Stich um Stich!
Ich will den Tod der ganzen Welt einschließen.
O Herr, zerreiße mich!

Bis daß ich erst in jedem Lumpen starb,
In jeder Katz und jedem Gaul verreckte,
Und ein Soldat im Wüstendurst verdarb,
Bis, grauser Sünder ich das Sakrament weh auf der Zunge schmeckte,
Bis ich den aufgefressnen Leib aus bitterm Bette streckte,
Nach der Gestalt, die ich verhöhnt umwarb!

❧

Das erneuerte Wort ist nicht Erneuerung genug. Gerade wenn das frische Verlangen sich ihm nähert, zeigt es die Grenzen seiner Kraft. Diese Generation hat wie nur irgend eine die Erschütterung auch der Sprache, den Zweifel am Worte erlebt. Sie sah seine Ohnmacht, — nicht im Verhältnis zur Wirkung sondern im Verhältnis zum eigenen Durst nach dem vollen Ausdruck. Sie sah, wie sich die Äußerung mit dem Gefühl des erlebenden Innern nicht vergleichen läßt. Der bittere Rest macht am Wege der Kunst verzweifeln. Doch in der Tiefe ist es Verzweiflung an der Verwirklichung des gemeinsamen Lebens überhaupt. Und da zeigt es sich, daß diese Antinomie für unsere die Gemeinsamkeit singende Kunst — wiederum zu einem Ton wird. Sie findet die Lösung des Unlösbaren in sich selbst. Die Klage über Wortlosigkeit: ist Wort. Den drohenden Triumph des Schweigens besiegt ein nur um so menschlicherer Ton.

Das Wesen dieser Sprache verdiente den Namen einer expressionistischen Ironie. Die romantische Ironie war dichterisches Spiel mit der Welt, kunststolze Entfernung von der Wirklichkeit und zugleich scheue Flucht ins Selbst, verneinendes hymnisches Sinken in Nacht. Diese neue dagegen begleitet eine Sprache der Hinwendung, Bejahung, Verwirklichung —: so bleibt die lebendige Berührung doch Schweben! — wie Hymne auf den Tag doch auch Wissen um seine Täglichkeit — wie Liebe der Welt singend doch die Welt des Singens liebend —

Sie dringen langsam heran, bald gleiten
Sie milde Stöße auf und ab im Blut.
Die Adern tönen, Netz gespannter Saiten.
Moorsee der Cellos zwischen Bergen ruht.

. . Zu weichestem Park verschmelzen die Gefilde.
Die Ärmsten schweben buntere Falter dort.
Goldhimmel sickert durch den Wolken Filter
Den Völkern zu. — Lang dröhnender Akkord.

Mag also gerade die letzte Bewegung, die rüttelndste Sehnsucht unserer Generation erweisen, daß zwischen Sprache und Musik ein fester nicht aufzuhebender Unterschied waltet; — daß alles was mit Namen belegt wird, das Dunkle, im Augenblick der Benennung fest gebannt ist und der hervorbrechende flutende Gefühlslauf im Worte sogleich zur apollinischen Kontur und Dichte sich wandelt; — mag auch Gott nur schwach im umrandeten Gedicht, stark im Dionysischen der Musik erscheinen: — es hebt sich ihr dennoch mit jedem neuen Lebenssinn voll ewig neuer Anfangslust als seiner Utopie entgegen.

❧

Muſikſtenographie

Von William Howard.

Vorausſetzung: Da wir in der Praxis der Muſik mit temperierter Stimmung arbeiten, haben wir nicht nur ein c, cis, d, uſw. ſondern vielmehr eine faſt unbegrenzte, jedenfalls aber unbeſtimmte Zahl von Tönen, die wir heute im beſten Falle nur mit drei oder vier Namen bezeichnen. Zum Beiſpiel iſt g auch fisis oder ases uſw. Wir tun alſo unſerm Tonmaterial keinen neuen ungewohnten Zwang an, wenn wir für alle ähnlichen Töne nur einen Namen, und dem entſprechend nur **ein** Zeichen ſetzen.

Gleich der alten Notenſchrift entnehme ich die Einteilung der Töne dem Schema der reinen Stimmung, und komme ſo zu einer zwölfſtufigen Tonreihe. Da die Sekunde das wichtigſte, ja das grundlegende Intervall für unſere Muſik iſt, ſo markiere ich das kleinſte Intervall die kleine Sekunde durch Formwechſel der Zeichen: das eine iſt eckig, das andere rund. Wenn wir alſo mit dem eckigen Zeichen anfangen, ſo folgt in der ehemals chromatiſch genannten Tonleiter nach oben und unten ein rundes Zeichen, dann wieder ein eckiges, ein rundes uſw.

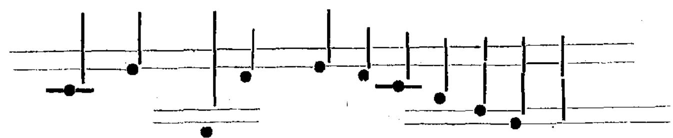
Ton 1, 3, 5, 7, 9, 11, hätte dann ein eckiges Zeichen, die geraden wieſen ein rundes Zeichen auf. Die großen Sekunden ſind danach durch gleiche Form der Zeichen ausgezeichnet. Ebenſo die großen Terzen, übermäßigen Quarten, kleinen Sexten und kleinen Septimen. Wir bezeichnen Intervalle einfach mit der Zahl, die die zweite Note im Intervall in der Tonreihe einnimmt, wenn die erſte Note des Intervalls mit eins bezeichnet wird. Es haben alſo gleichförmige Zeichen ſowohl die Intervalle wie die Töne der ungeraden Zahlenreihe, alſo Intervall 1, (reine Primen), 3 (große Sekunden), 5 (große Terzen), 7 (übermäßige Quarten), 9 (übermäßige Quinten = kleine Sexten), 11 (kleine Septimen). Ungleichförmige Zeichen haben dementſprechend alle Töne und Intervalle der geradſtelligen Zahlenreihe. Intervall 2 (kleine Sekunde), Intervall 4 (kleine Terz), Intervall 6 (reine Quarte), Intervall 8 (reine Quinte), Intervall 10 (große Sext), Intervall 12 (große Septime).

Dieſe Eindeutigkeit der Intervalle in ihrer bildlichen Darſtellung iſt ein Gewinn, der uns unerwartet in den Schoß fiel, der wert iſt, zuerſt betont zu werden.

Wir kommen mit zwei Linien aus und einer Hilfslinie. Auf dieſen läßt ſich eine Oktave einzeichnen. Wir ſind auf dieſe Weiſe im Stande ſieben Oktaven auf demſelben Raum unterzubringen, auf dem die alte Notenſchrift drei einhalbe Oktave nur darzuſtellen vermochte. Wir ſind infolgedeſſen im Stande, ohne mehr Raum zu beanſpruchen als die alte Partitur jedem Inſtrument ohne Schlüſſelwechſel oder Oktavenverſetzungszeichen ſoviel Oktavſyſteme, alſo Doppellinien in die Partitur zu malen als es für ſeinen ganzen Umfang braucht. Durch gewiſſe Gruppierungen können wir für gewiſſe Inſtrumente reſp. Inſtrumentgruppen charakteriſtiſche Syſtembilder ſchaffen, die den Überblick der Partitur weſentlich erleichtern.

Meine Hilfslinie aber, alſo eine nur bei Notenbedarf als kurzer Strich markierte, ſonſt aber nicht gezeichnete, nur gedachte Linie war notwendig, um die Linienmaſſe in Gruppen zu teilen. Mehr als drei oder vier Oktaven werden durchgehend bei keinem Inſtrument nötig, und wären es fünf, ſo ſind das erſt zehn Linien. Dieſe ſind aber in ebenſo viele deutlich unterſcheidbare Linienpaare geteilt. Das iſt wie das Bild ergeben wird unter allen Umſtänden ein Vorzug gegen das alte Notenſyſtem, ſo daß wir auch hierin den Forderungen, die an eine Stenographie geſtellt werden müſſen, gerecht werden. Werden, wie bei der Orgel wirklich ſieben und mehr Oktaven erforderlich, ſo werden die nötigen Syſteme eines ſechſten, ſiebenten Linienpaares ſtets nur taktweiſe eingezeichnet (niemals nur notenweiſe); es darf nie das Gefühl von Hilfslinien aufkommen. Unter allen Umſtänden muß ein Zweilinienſyſtem, das nur ſtreckenweiſe gebraucht wird als **ſolches** kenntlich ſein. Dazu iſt es nötig, daß ſtets beide Linien gezeichnet werden und daß

die beiden Linien ſo lang ſind, daß man ſie unfehlbar von der Hilfslinie unterſcheidet. Wird das befolgt, ſo wird auch in ſolchem Falle die Hilfslinie nicht mitgezeichnet, wenn kein Ton für ſie vorhanden iſt.



Jeder Ton ſteht immer an der gleichen Stelle im Syſtem. Man rechne ſich auch hier aus, wie verſchieden jeder Ton nach dem alten Syſtem ausſehen kann, ſowohl in Hinſicht auf die enharmoniſche Verwechſlung, wie die Oktavenlage; beides Faktoren, die für uns wegfallen.

Die einzige Schwierigkeit, die in unſerm Syſtem nicht ganz gelöſt iſt, beſteht in der Feſtſtellung durch das Auge, welche Oktave im einzelnen Fall gemeint iſt. Immerhin können wir wenigſtens in einzelnen Fällen durch Syſtemgruppierungen doch größere Klarheit ſchaffen als ſie im alten Partiturbild möglich war. Wir ſind alſo auch hier ſelbſt am ſchwachen Punkte des Syſtems immer noch dem alten Elflinien-Syſtem überlegen.

Zwiſchen den beiden Linien ſteht als runde Note die Tonhöhe, die man c genannt hat. Es geſchah das mit Abſicht, weil die meiſten Inſtrumente und menſchlichen Stimmlagen ihre Grenzen viel öfter um g herum finden als um c, ſo daß ein einziges Zweilinienſyſtem in ſehr viel Fällen ausreicht, um eine Stimme darauf darſtellen zu können und bei Wiederholung des Syſtems reſp. bei mehreren Oktaven meine Hilfslinie die natürliche Grenze des Umfangs bilden wird.

Bevor ich ein Beiſpiel zur näheren Einführung anführe, bemerke ich noch, daß ich allen Wert darauf lege, daß wir auf Tonnamen verzichten lernen. Die Überhandnahme der „wiſſenſchaftlichen Muſik" und des Kitſches kommt zuvörderſt davon, daß die Menſchen beſſer mit Notennamen umzugehen wiſſen als mit dem was ſie vertreten, den Tonhöhen. Unſere Muſikpädagogik appellierte eben mehr an Begriffsbeſtimmungen als an Einleben in die Muſik. Es iſt ſchon ſchlimm genug, daß wir gezwungen ſind, die Klanghöhen einerſeits in Griffe, andererſeits in Notenbilder umzuſetzen. Wir müſſen die vierte Darſtellungsart in Notennamen in Zukunft vermeiden. Nur ſo zwingen wir die Lernenden zur Konzentration auf das innere Gehör, und halten uns die kraſſen Theoretiker vom Leibe, die die Formen um ihrer ſelbſt willen betrachten lehren.

Im Beſitze einer Muſikſtenographie können wir auch die Eſelsbrücke einer Benennung der Töne entbehren. Ich wende ſie hier und künftig nur an, um mich der Zeit verſtändlich zu machen. Nennen wir die Tonhöhen mit einem Namen*), ſo ſchaffen wir eine Verbindung mit dem Intellekt, merken wir ſie uns an den Griffen und Notenbildern, ſo haben wir nur eine ſinnlich faßbare Stütze, die uns wie alles ſinnlich faßbare und intellektuell unfaßbare zur gefühlsmäßigen Ausdeutung zwingt. Wir lernen, ob wir es wollen oder nicht, ob wir viel oder wenig Begabung dafür haben, die Tonhöhen mit Empfindungswerten aſſoziieren, oder genauer geſagt, die jeder Tonhöhe eigene ſeeliſche Bedeutung mit allen ihr möglichen Varianten erkennen. Der Intellekt iſt doch das Karnickel, das uns immer wieder verleiten will, die Sinneseindrücke um ihrer ſelbſt willen zu nehmen (was an ſich eigentlich ein Nonſens iſt, denn wir kommen ja überhaupt nur zum Bewußtſein von Sinnesreizen, wenn ſie in unſerem Innern etwas auslöſen. Es gibt gar keinen ſinnloſen Sinnesreiz, das iſt der wahre Sinn des pſychologiſchen Parallelismus).

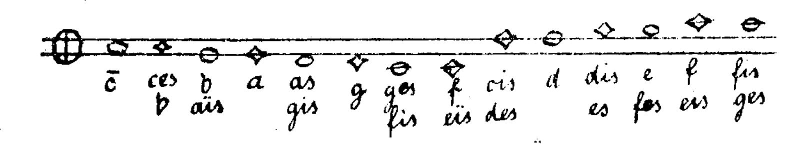
Nun noch ein Wort über die eckige Note, ſie ſoll nicht nur ein auf der Spitze ſtehendes Viereck ſein (in der Handſchrift mag ſich das variieren, wenn es nur deutlich eine eckige Note

* Es mag als zu rigoros erscheinen, jeglichen Notennamen zu verwerfen, es gibt aber nur einen Grund gegen unsere Auffassung und das ist die Notwendigkeit, im Orchester z. B. einen gewissen Ton ohne Einsicht in das Notenmaterial festzustellen. Ich empfehle, sich meiner asketischen Anschauung anzuschließen und sich damit zu begnügen, daß man sagt: rund (oder eckig) zwischen den Linien (das wäre ces = h und c). Eckig oder rund auf der unteren Linie (a und ais = b). Eckig oder rund auf der oberen Linie (cis = des oder d). Eckig oder rund unter den Linien (g oder gis = as). Eckig oder rund über den Linien (dis = es oder e). Auf der Hilfslinie eckig oder rund (cis = f oder fis = ges).

bleibt), ſondern ihre Seiten ſollen nach innen gewölbt ſein, was vor allem die vollen, die ſchwarzen Notenköpfe deutlicher von ihren runden Brüdern unterſcheidet. Man ſehe das hier folgende Beiſpiel Nr. 1.

eckige Note ◇ usw. runde Note wie ehemals

Beiſpiel I



Die Zweiliniensysteme werden soweit sie für ein Instrument gebraucht werden immer nur soweit auseinandergerückt, daß die eine Hilfslinie im Geiste dazwischen gesehen werden kann. Also nicht weiter als die Linien in nis

Ein bedeutender Übelſtand im beſtehenden Notenſyſtem iſt die Verſchiedenheit der Bilder in den verſchiedenen Oktaven, ohne daß eine unabänderliche Regelmäßigkeit beſtände, die ein beſtimmtes Bild unter allen Umſtänden als einer gewiſſen Oktavlage angehörig gekennzeichnet hätte. Man verſuchte zu allen Zeiten gerade dem letztgenannten Übelſtand abzuhelfen, auch ich habe es als Knabe ſchon verſucht, indem ich die C-Schlüſſel durch Auslaſſung der c-Linie als Ausſchnitt aus dem Doppelſyſtem des Baß- und Violinſchlüſſels charakteriſierte. Eine Erleichterung, die jedem dieſer beiden Schlüſſel allein ermöglicht hätte, jeden c-Schlüſſel vom Blatt zu leſen. Was wiederum die Einführung der c-Schlüſſel für die Tenöre, die Altinſtrumente und die ganz unnötigerweiſe transponierenden Inſtrumente erlaubt hätte. Man unterſchätzt aber eben in den Kreiſen der fertig Ausgebildeten die Kraftverſchwendung, die in unlogiſchen Maßnahmen liegt, und will nicht zugeben, daß nicht nur die Fachmuſiker unendlich viel Zeit zur Erlernung größerer Geſchicklichkeit gewinnen würden, ſondern auch die Laien weniger bei den Präliminarien der Muſik aufgehalten und ſo der Kunſt näher geführt werden könnten. Im beſtehenden Notenſyſtem läßt ſich reſtlos eine Charakteriſierung der Oktaven durch beſtimmte eindeutige Bilder nicht herbeiführen. Mein Schlüſſelvorſchlag iſt das Äußerſte was annähernd gewonnen werden kann. Ich habe fünf oder mehr Notenſyſteme erfunden, bei keinem iſt es mir gelungen.

So fand ich als einzigen Ausweg nur den, auf eine bildliche Charakteriſierung der Oktavlagen überhaupt zu verzichten, und dafür die Einheit des Bildes für alle Oktavlagen, ja für alle Töne unter allen Umſtänden anzuſtreben . . Auch ich habe einmal unabhängig von Buſoni und dem Rapidverlag die Taſtatur des Klaviers als Grundlage der Notenſchrift nehmen wollen. Nur ſtellte ich die Linien ſenkrecht, ſodaß die neuen Notenblätter von oben nach unten zu leſen geweſen wären, was viele Vorteile hat. Doch das ſind alles keine wirklichen Verbeſſerungen, und ſo bin ich bei dem Zweilinienſyſtem gelandet.

Beſitzt dieſes keinen Anhaltspunkt, an dem man die Oktavlage erkennen könnte welche gemeint iſt, ſo fehlt ihm dafür die ungeheuer verwirrende Ungleichmäßigkeit der Bildeindrucke; und das ist ein garnicht hoch genug einzuſchätzender Vorteil.

Nur am Anfang der Zeilen können wir durch eine Ziffer anzeigen, welche Oktave mit den Linien gemeint iſt. Da alle anderen Vorzeichen wegfallen, ſo iſt das keine Erſchwernis . . Wir bezeichnen die mittelſte Oktave und zwar das c̲, das zwiſchen den beiden Linien als runde Note liegt, mit einem ſenkrechten Strich, der in einem Kreis eingeſchloſſen iſt. Es ſoll damit geſagt werden, daß es die als Nr. 1 und zugleich als Nr. I zu geltende Oktave iſt, denn nach oben folgen nun die arabiſchen und nach unten die lateiniſchen Ziffern 2, II, 3, III, 4, IV, 5, V als Zeichen für die ehemaligen Namen. Es iſt alſo ⦶ = eingeſtrichene Oktave reſp. c̲. 2 = zweigeſtrichene, II = kleine, 3 = dreigeſtrichene, II = große, 4 = viergeſtrichene, IV = contra, 5 = fünfgeſtrichene, V = subcontra C und Oktave. Da nur die jedesmal zwiſchen dem Zweilinienſyſtem liegende (einzige H) Hilfslinie kurz gezeichnet wird (in der alten Weiſe wie Hilfslinien markiert wurden), jedes wegen Erweiterung des Umfangs einer Stimme aber notwendig werdende weitere Zweilinienſyſtem in mindeſtens dreifacher Länge als es der Noten wegen nötig

iſt, gezeichnet wird (niemals nur eine Linie allein), ſo iſt immer deutlich markiert, wo wir es mit Hilfslinie in oder mit dem Syſtem zu tun haben, alſo einer neuen Oktave.

Die Oktaven werden in Diskant-, Alt- und Baßoktaven geteilt. Die eingeſtrichene Oktave reſp das c mit den darüberliegenden 11 Noten iſt die Altoktave = . Die zweigeſtrichene: die Diskant 2, die kleine Oktave: die Baß II uſw. Damit wären alle nötigen Mittel gegeben, um ſich über die Muſikſtenographie verſtändigen zu können.

Jetzt haben alle Inſtrumente dasſelbe Notenbild; es iſt nur die Aufmerkſamkeit zu erziehen, daß man auf die Oktave achtet.

Transpoſitionen werden unnötig. Das iſt ein ungeheurer Vorteil. Die bisher transponierenden Inſtrumente haben nur die Eigentümlichkeit, daß die ihnen eigene Grundtonart vor dem Syſtem angezeigt wird. Z. B. Klar. in Horn in , kl. Flöte in . Es wird dadurch die Schwierigkeit, an denen die Inſtrumente mit ſchwierigen und unausführbaren Tonarten leiden, auf die betreffenden Muſiker ſelbſt geſchoben, während das Notenbild allgemein verſtändlich bleibt, es iſt ja auch für alle da. Das einzelne Inſtrument muß für die ſpezielle Anwendung ſorgen. Es iſt ungerecht, die Schwierigkeiten der Inſtrumente auf das der Muſik im allgemeinen gehörige zu übertragen. Die Griffe ſind Angelegenheit der Inſtrumentaliſten, in das Notenbild gehören ſie und ihre Begleiterſcheinungen nicht. Der Inſtrumentaliſt wird reich dafür entſchädigt, denn er nimmt an der gewonnenen Klarheit der Geſamtdarſtellung der Muſik teil.

Man nehme nun nicht an, daß mit der Verſchmelzung von Kreuz- und Betonarten und -tönen (Tonarten gibt es ja eigentlich garnicht) der Muſik irgend Gewalt angetan worden wäre, die auf die Wahl der transponierenden Inſtrumente (ein Name, der garnicht die Sache bezeichnet, die gemeint iſt, eher könnte man ſagen, die Inſtrumente mit wenig Tonarten o. ä.) einen nachteiligen Einfluß ausüben könnte. Je nach den vorkommenden Tönen und vor allem Tonbewegungen wird der Inſtrumentierende zu entſcheiden haben ob ein oder ein Kornett, eine oder eine Flöte anzuwenden iſt.

Die meiſten Inſtrumente haben etwa 3½ Oktaven Umfang. Es werden alſo für ſie drei Zweilinienſyſteme genügen. Überſchreitungen dieſer können ſowohl durch Oktavverſetzung das bekannte 8va . . . . . . u. 8va · · · · · · wie durch ſtreckenweiſe Andeutung der nächſten Oktave dargeſtellt werden. In manchen Fällen werden ſelbſt bei Inſtrumenten mit an ſich großem Umfang zwei Syſteme ausreichen. Durch dieſe teils ſich als feſtſtehend herausſchälenden Gruppierungen, teils durch wechſelnde von Stück zu Stück, wird das Partiturbild viel charakteriſtiſcher in Abſchnitte eingeteilt als es bei dem beſtehenden der Fall war und ſein kann. Man wird z. B. dem Cello unbedingt mehr Syſteme zugeſtehen, als es bei der Bratſche der Fall iſt. Der Kontrabaß wird ſich mit ſeinem geringen Umfang deutlich unterſcheiden vom Cellopart. Die Hörner werden mehr Syſteme beanſpruchen als die Trompeten; die Schlaginſtrumente werden ſich äußerſt charakteriſtiſch durch ein einziges Syſtem herausheben . . Wir möchten das nur andeuten, es wird ſich mit der Zeit ganz von allein herausſtellen, welche Inſtrumente gleichbleibend ihr Gruppierungsbild erhalten, und wie dieſe ſich geſtalten.

Der geringe Raum, den unſere Stenographie einnimmt, macht es wünſchenswert unnötige Oktavverſetzungen, die an alte Schlüſſelwechſel erinnern, zu vermeiden. Wir ſind für Oktavverſetzungen, wo beſonders hohe oder tiefe Noten ausnahmsweiſe vorkommen. Die üble Manier z. B. beim Cello zwiſchen Baß, Tenor, Alt und Violinſchlüſſel hinundherzuſpringen, dürfen wir nicht mit herübernehmen. Wir können es uns leiſten umfangreichen Inſtrumenten eine umfangreiche Syſtemgruppe zuzugeſtehen. Wir halten es dem Zweck der Muſikſtenographie widerſtreitend, wollte man ein einziges Zweilinienſyſtem etwa nehmen, und fortwährend durch Vorſetzung einer anderen Ziffer Oktavwechſel herbeiführen. Das würde das Leſen ungemein erſchweren. Wir müſſen im Gegenteil dafür ſorgen, daß der Leſer an jeder Stelle in der Partitur ſicher ſein kann, dieſelbe Bedeutung der Linien wiederzufinden. Wir würden dadurch nicht nur die, für die

einzelnen Inſtrumente charakteriſtiſchen Gruppen verlieren, die das Partiturbild ordnen helfen ſollen, wir würden die Notenſchrift in einem Umfang mechaniſieren, der ſich rächen müßte, denn dem einzelnen Inſtrument muß (und damit dem Dirigenten für dieſes Inſtrument) das Bild der auf- und abſteigenden Noten geſichert bleiben. Ja gerade in unſerer Stenographie iſt das wichtiger als in der alten Notenſchrift. Weil das Bild hier einfacher iſt, muß es wahrheitsgetreuer ſein ſoweit das irgend möglich iſt.

Unſere Stenographie predigt durch die Bildergleichheit aller Oktaven auch vernehmlich, daß wir nur 12 Töne*) haben und nicht mehr, daß die Möglichkeit, ſie in verſchiedenen Oktaven erklingen zu laſſen, aber nur ein Mittel iſt, dieſe zwölf Töne in den verſchiedenſten Färbungen auftreten zu laſſen. Was alſo die verſchiedenen Linienſyſteme in der Partitur tun, die Klangfarben verſchiedener Tonquellen nebeneinander zur Darſtellung zu bringen, das tun ſie auch in dem Sinne, als ſie die Oktavfarben der immer gleichen zwölf Töne uns ins Gedächtnis rufen. Wir müſſen es ſpäteren Ausführungen überlaſſen auf die bedeutenden Hinweiſe aufmerkſam zu machen, die unſer Notenſyſtem in Bezug auf das Material unſerer Tonkunſt überhaupt enthält. Es weiſt direkt mit Fingern auf den Unterſchied zwiſchen Material und Inhalt der Muſik hin, und dieſem innerſten Geheimnis unſerer Muſikſtenographie wird ſie es hauptſächlich verdanken, wenn ſie einmal in Benutzung genommen wird.

Soll ſich die Muſik weiter entwickeln, ſo braucht ſie ein beſſeres Darſtellungsmittel auf dem Papier als ſie es jetzt hat. Es läßt ſich nur das wenigſte für unſer Syſtem in dieſer gebotenen Kürze ſagen. Und einmal wird man garnicht mehr wiſſen, warum eine Zeit durchaus darauf beſtand, Tonhöhen-Nuancen durch Kreuze und Bee darſtellen zu wollen, die doch nur vom Muſiker innerlich ergriffen, niemals aber rechneriſch ermittelt, und auch deshalb niemals wahrheitsgetreu bezeichnet werden können.

---

*) In unserer Stenographie werden die Nuancen, die zwischen Kreuzen und Been liegen, nicht dargestellt; aber abgesehen von wenigen Fällen können alle vorkommenden Nuancen auch in der alten Notenschrift nicht dargestellt werden. In den meisten Fällen mußte man auch da sich auf sein intuitives Feingefühl verlasen, d. h. die Musik erst in sich aufnehmen, um dann eigentlich dort schon unabhängig von der mangelhaften Klarheit der Notenschrift die Nuancen anzuwenden, die man innerlich erlebt. Wie oft ergab das in der alten Notenschrift schon starke Differenzen mit dem Notenbild. Das kann hier nicht vorkommen, jede Nuance muß erfühlt werden, keine wird auch nur im entferntesten angedeutet. Das rettet die Musik den dafür Reifen und schaltet die „Nurtalente“ aus. Vielleicht ist das der größte Vorzug unserer Stenographie.

❀

Für die Verleger

Eine Erwiderung an Herrn Alfred Döblin

Von Prof. Dr. Wilh. Altmann.

Auch ich habe mich mitunter gewundert, wenn ich die glänzende Einrichtung und das ſehr reichhaltige Perſonal eines Verlegers ſah, und mir im Stillen, namentlich wenn dieſer über ſchlechte Geſchäfte klagte, geſagt: „hier muß doch ordentlich verdient worden ſein“. Aber andererſeits kenne ich eine ganze Anzahl Verleger, die in einem ſehr beſcheidenen Lokal, mit ſehr wenig Perſonal oder ſogar nur mit einem Hausknecht ſich von früh bis ſpät abmühen, ihren Verlag nur vom rein künſtleriſchen Standpunkt aus leiten und es dabei noch nicht einmal ſo weit bringen, daß ſie dem Beſucher oder, ſagen wir, Bittſteller eine Zigarre anbieten können. Die Muſikverleger, die ſich ein eigenes Auto halten, gehören zu den Ausnahmen. Sie haben es ſicherlich kaum durch Auswucherung der bei ihnen frohndenden Tonſetzer erworben; denn ich möchte hier verraten, daß das Geld der reichſten Verleger gar nicht aus Verlagsgeſchäften ſtammt, ſondern aus einer reichen Heirat, aus Grundſtücks-, Bergwerks- und auch aus Börſenſpekulationen.

Gerade dieſer anderweitige Beſitz hat es dieſen Verlegern ſehr oft erſt ermöglicht, auch Muſikwerke zu verlegen, bei denen ſie nur Geld verlieren, nicht gewinnen können. Nirgends iſt wohl das Riſiko ſo groß wie beim Muſikverlag. Dieſer gleicht einem Lotterieunternehmen, bei dem auf 999 Nieten 1 Gewinn kommt. Niemand vermag mit Sicherheit vorauszuſagen, ob ein Muſikſtück einſchlägt. Keiner täuſcht ſich dabei mehr als der Komponiſt ſelbſt. Für dieſen exiſtiert auch immer nur das eine gangbare Stück, das der Verlag von ihm für ein Butterbrot erworben hat. Daß ihm für Opus 2—20 ein anſtändiges, nicht ein bloß angemeſſenes Honorar gezahlt worden iſt, daß dieſe Werke aber im Laufe vieler Jahre noch nicht einmal die Koſten des Drucks, geſchweige denn ſein Honorar und die nicht unerheblichen Speſen gedeckt haben, das hindert ihn nicht, über den ungeheuren Gewinn des Verlegers an ſeinem einen Werke laut und öffentlich zu klagen; er glaubt auch nicht, daß dieſer an ſeinen anderen Werken nichts verdient hat, ſelbſt wenn es ihm an der Hand der Bücher genau nachgewieſen wird.

Dieſes Mißtrauen iſt auch der Grund, weshalb die wenigſten Verleger ſich noch dazu verſtehen wollen, Werke in Kommiſſion zu nehmen oder mit den Komponiſten einen Vertrag mit Gewinnbeteiligung, der doch m. E. der gerechteſte und — daher empfehlenswerteſte iſt, abzuſchließen. Wie oft haben ſie es in dieſem Falle hören müſſen, daß weit mehr Exemplare gedruckt und verkauft worden ſeien, als die Abrechnung nachweiſe. Dieſer Fall mag gar nicht ſelten vorgekommen ſein, aber es iſt Unſinn, ihn zu verallgemeinern. Es gibt in jedem Stande Betrüger und Bewucherer, aber warum ſollen dies gerade ganz im allgemeinen die Muſikverleger ſein?

Nicht dieſe Kapitaliſten ſind es, die den geiſtigen Arbeiter, den Komponiſten um den ihm gebührenden Ertrag ſeiner Arbeit bringen, ſondern die Notenſtecher und Drucker, die für ihre rein mechaniſche Arbeit heute einen Stundenlohn erhalten, mit deſſen vierten Teil ſich der Durchſchnittskomponiſt für ſeine Arbeit königlich belohnt fühlte. Ich ſage: der Durchſchnittskomponiſt.

Dieſer iſt trotz der heutigen demokratiſchen Gleichmacherei erfreuerlicherweiſe noch immer nicht von dem Anſpruch durchdrungen, daß er genau ſo bezahlt werden muß wie ſein Genie, z. B. Richard Strauß. Die Genies aber und auch die Modekomponiſten verlangen heute Honorare, die Verleger ihnen nur zahlen können, wenn ſie die anderen Tonſetzer benachteiligen, ein ſozialer Mißſtand, der ſich kaum in Zukunft wird beſeitigen laſſen.

Noch weniger wird ein Muſikverlagsgeſchäft ſich ohne den ſo viel geſchmähten Kapitalismus betreiben laſſen. Gerade für den Muſikverlag kann das Kapital gar nicht groß genug bemeſſen ſein, weil der Inhaber meiſt viele Jahre warten muß, bis ſich ſein Kapital nur einigermaßen verzinſt. So mancher junge opferfreudige Verleger hat ſchon im zweiten Jahre ſein Geſchäft ſchließen müſſen, weil ſein Kapital zu klein war, weil die Unkoſten ihm über den Kopf wuchſen,

Das war auch der Fall bei einem genossenschaftlichen Verlag, der sich vor etwa 20 Jahren aufgetan hatte. Auch ich habe wiederholt im Interesse der jungen Tonsetzer ein Verlagsunternehmen auf genossenschaftlicher Grundlage empfohlen, insbesondere die Hoffnung ausgesprochen, daß die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die ja seit längerer Zeit mit der Hauptmasse der deutschen Verleger in Fehde liegt, einen Musikverlag gründet. Dazu soll jetzt Aussicht sein, doch soll andererseits wieder gezögert werden, bis das zum guten Teil gestiftete Grundkapital noch größer geworden ist. Und das wäre sehr verständig, denn hätte man vor Beginn des Weltkrieges mit einem Kapital von einer halben Million Mark wohl etwas anfangen können, so braucht man heute, um dasselbe zu erzielen, sicherlich 6 bis 7 Millionen.

Ein solcher genossenschaftlicher Verlag wird übrigens entschieden mit größeren Unkosten zu rechnen haben als ein Privatverleger, schon weil die Verantwortung für die Annahme von Werken niemals einem einzigen Manne anvertraut werden wird und auch nicht kann. Darf dieser ein ein Genosse sein? Wäre es nicht besser, er wäre ein Angestellter? Ich glaube doch.

Womit erwirbt man übrigens bei einem solchen genossenschaftlichen Unternehmen die Mitgliedschaft? Doch wohl indem man zur Deckung der Unkosten eine bestimmte Summe einzahlt? Damit wären aber dann alle armen Tonsetzer wieder ausgeschlossen. Und das wäre eine soziale Ungerechtigkeit. Deren Kompositionen aber auf Kosten der Begüterten zu drucken, hieße wiederum für diese: auf Drucklegung eines Teils ihrer eigenen Werke verzichten.

So sehe ich denn keinen anderen Weg zum Heil, als daß reiche Leute, also Mäzene, sich zu einer G. m. b. H. zusammenschließen, die wie jeder Privatverleger den Musikverlag betreibt, jedoch mit dem Unterschied, daß ihr an einem Gewinn nichts liegt oder daß sie diesen nur dazu benutzt, um vor allem größere Werke noch Unbekannter zu veröffentlichen. Große Honorare würde eine solche gemeinnützige Verlagsgesellschaft überhaupt nicht zahlen dürfen; es würde genügen, wenn sie die Kosten der Drucklegung übernimmt, nach deren Deckung die Hälfte des Gewinns alljährlich dem Komponisten zuführt und die andere zur Erweiterung des Verlags benutzt.

An dessen Spitze müßte natürlich ein kaufmännisch geschulter gelernter Musikalienhändler stehen, der darüber zu wachen hätte, daß keine Unterbilanz entstände und daß nicht zu viel gedruckt würde. Was aber gedruckt werden sollte, darüber hätte eine Kommission oder mehrere Kommissionen von je drei Musikern zu entscheiden. Ich fürchte, wenn ein solcher Verlag gegründet werden würde, hätten diese Kommissionen, die dem Aufsichtsrat über jedes eingereichte Werk ausführliche Beurteilungen zu liefern hätten zunächst ungemein viel zu tun; denn wohl jeder Tonsetzer würde sich beeilen, etwas einzusenden.

Doch bis dahin hat es noch gute Weile. Bis dahin sollten die deutschen Tonsetzer getrost den in ihrer überwiegenden Zahl sehr mit Unrecht geschmähten Verlegern Vertrauen schenken. Sie sollten sich aber klar machen, daß ein Verleger nur bestehen kann, wenn sich sein Kapital und seine eigene Arbeit einigermaßen rentiert. Der Verleger ist keine Drohne; er muß selbst tüchtig mit Hand anlegen, ehe eine Komposition zur Veröffentlichung oder vielmehr zum Versande kommt. Er hat dann noch weiter dafür zu sorgen, daß sie beachtet, besprochen und aufgeführt wird, Vorgängen, bei denen er in der Regel viel zu wenig von dem Komponisten unterstützt wird. Dieser ist fast immer der Ansicht, daß der Verleger gerade für sein Werk nichts tue. Unter Umständen also wird ein Verleger sogar die ganze erste und auch wohl noch die zweite Auflage verschenken können, ehe er sieht, daß das Werk einigermaßen verlangt wird. Ein solches Verschenken kann sich aber sehr rentieren. Doch läßt sich sehr viel dagegen sagen. Vor allem sollte endlich mit der Unsitte gebrochen werden, daß die ausführenden Künstler einen Anspruch auf Gratislieferung des Ausführungsmaterial zu haben glauben.

Die Komponisten täuschen sich übrigens meist über die Absatzfähigkeit ihrer Werke. Lieder werden z. B. gar nicht verkauft, bis das eine oder andere von einer berühmten Künstlerin in ihren Konzerten häufig gesungen wird. Singt z. B. die Dux einmal ein Lied von dem noch ganz unbekannten X. Y. mit großem Erfolg auch nur in einem ihrer Konzerte, muß sie es vielleicht gar wiederholen, dann ist nicht bloß mit Sicherheit darauf zu rechnen, daß 20 andere Sängerinnen

auch in ihren Konzerten dieſes Lied ſingen, ſondern daß auch viele Zuhörerinnen es kaufen. Hilft dann der Verleger durch geſchickte Reklame noch nach, dann kann er ſehr wohl mit dieſem Liede wieder einmal eines ſeiner ſeltenen guten Geſchäfte machen.

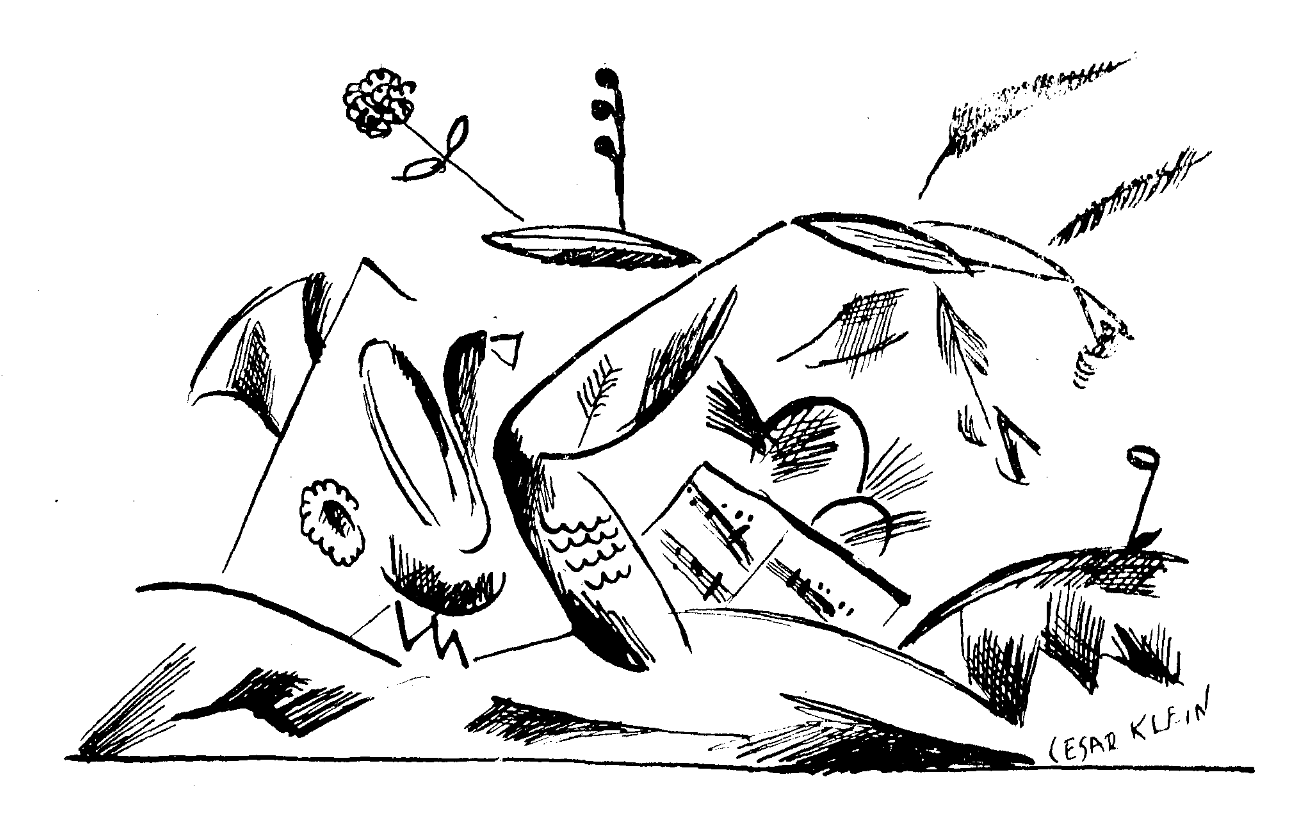
Dieſe ſind bei Kammermuſikwerken leider ſo gut wie ausgeſchloſſen; ich darf verraten, daß ein recht bemerkenswertes Klavierquintett eines ſehr bekannten und geſchätzten Tonkünſtlers, der ſein Werk mehrfach öffentlich geſpielt hat, volle neun Jahre gebraucht hat, bis die erſte Auflage von nur 50 Exemplaren vergriffen war, und unter dieſen waren nur 15 verkaufte. Kann man es unter dieſen Umſtänden dem Verleger verdenken, wenn er demſelben Tonſetzer dann für ſein nächſtes Werk kein Honorar geben will und jeden abweiſt, der ihm wieder ein Klavierquintett anbietet, mag er auch von deſſen Vorzügen noch ſo ſehr überzeugt ſein?

Das größte Riſiko eines Verlegers iſt die Uebernahme einer Oper. Welche Unſummen werden jedes Jahr dadurch verloren, daß der Klavierauszug von Opern gedruckt und das Aufführungsmaterial hergeſtellt wird, ohne daß das Werk nur einigermaßen einſchlägt. Dabei werden Opern doch ſtets auf das ſorgfältigſte vor der Verlagsübernahme geprüft. Jener genoſſenſchaftliche Verlag, den auch ich erſehne, wird gar nicht vorſichtig genug in der Annahme von Opern ſein können, wenn er nicht ſehr bald in Verlegenheit geraten ſoll. Andererſeits aber brauchen gerade die jungen Opernkomponiſten am meiſten Hilfe. Sie können heute die Annahme ihrer Schöpfung bei einem Theater gar nicht erreichen, wenn ſie nicht zum mindeſten Klavierauszüge einſchicken können.

Verleger und Komponiſt ſind m. E. ſo auf einander angewieſen, daß ſie die beſten Freunde ſein müſſen. Zur Freundſchaft aber gehört in erſter Linie Vertrauen. Das ſchenkt jeder Verleger dem Komponiſten, wenn er etwas von ihm druckt. Der Komponiſt aber wird nur oft von anderen zum Mißtrauen gegen den Verleger veranlaßt, und das iſt Unrecht. Findet er ſich aber übervorteilt, kann er beweiſen, daß ſein Vertrauen vom Verleger mißbraucht worden iſt, dann habe er aber auch den Mut, dieſen Fall der Öffentlichkeit und auch den Gerichten zu übergeben. Er kann ſicher ſein, daß die anſtändigen Verleger — und das iſt, wie ich wohl behaupten darf, weitaus die Mehrzahl — jenes räudige Schaf boykottieren werden.

Traurig iſt es, daß infolge der Geſchäftslage heute Verleger, die bisher nur auf anſtändige Muſik hielten, gezwungen ſind, Gaſſenhauer und fadeſte Salonmuſik herauszubringen, weil eben das Publikum überwiegend nur derartigen Schund kauft. Aber der Erlös aus dieſem Schund ſetzt die Verleger doch wieder in den Stand, daneben noch anſtändige Muſik zu drucken.

Einen Vorwurf kann ich den meiſten Verlegern nicht erſparen: ſie fordern zu hohe Preiſe namentlich für Klavierauszüge von Opern und Kammermuſikwerken. Der Begründer der Edition Peters, der hochverdiente Dr. Max Abraham, hat ſeinerzeit gezeigt, daß auch Werke lebender Tonſetzer zu denſelben niedrigen Preiſen wie Nachdruckswerke verkauft werden können und dann durch die Größe des Abſatzes ſich bezahlt machen, allerdings haben ſich ſeitdem die Verhältniſſe etwas geändert; aber ſolche horrende Preiſe, wie ſie z. B. heute für den Klavierauszug der „Frau ohne Schatten" gefordert werden, müſſen abſchrecken; ſie ſchaden auch dem Tonſetzer, der doch wünſchen muß, daß ſein Werk in möglichſt weite Kreiſe gelangt.



Buchbeſprechung

„Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen“ betitelt Hermann W. v. Waltershausen eine ganze Reihe von Abhandlungen (Verlag Hugo Bruckmann, München), von denen die drei ersten vorliegen. Wenn schon die Titel mehr auf Rückblick zu deuten scheinen, so zeigt die nähere Betrachtung doch alsbald, daß es sich hier um Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Problemen der Gegenwart ebensosehr handelt als um geschichtliche Studien, und gerade durch die Einstellung auf die Gegenwart wird den altbekannten Themen manch neuer Gesichtspunkt abgewonnen. Die drei ausführlichen Abhandlungen: „Die Zauberflöte, eine operndramaturgische Studie“, „Der Freischütz, ein Versuch über die musikalische Romantik“, „Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur“ verdienen in der Tat die Aufmerksamkeit ernster Musiker. Sie zeigen, daß ungeachtet des stürmischen Vorwärtsdrängens unserer Jüngsten die Akten über manches ältere Kapitel noch lange nicht abgeschlossen sind. Ja, es zeigt sich sogar die interessante Tatsache, daß gerade vom Standpunkt der Gegenwart ein Licht auf manche Dinge der Vergangenheit fällt, die man früher nicht hat wahrnehmen können. Waltershausen, der sich als Praktiker der Opernbühne bewährt hat, weiß eine Menge sachlich begründeter Einsichten über das musikdramatische Problem vorzubringen, in denen sich der kenntnisreiche Musiker ebenso sehr wie der nachdenkliche Geist offenbart. Etwas weitschweifige Exkurse über Entwicklungsgeschichte, Stilfragen und dergleichen lenken zwar hier und da vom Thema ab, enthalten aber andererseits so viel Anregendes, daß man sie gern mit in den Kauf nimmt. Ab und zu werden Fragen von einer solchen Wichtigkeit angeschnitten, daß ich Bedenken trage, hier mit kurzen Worten zu ihnen Stellung zu nehmen. Dazu gehört z. B. in dem Bändchen über das Siegfried-Idyll die Auseinandersetzung über das Nationale und Internationale in der neuen Musik. Waltershausen tritt dafür ein, daß es mehr darauf ankommt die Rasseneigentümlichkeiten in der Musik zu entwickeln, als sie in einem nivellierenden Kosmopolitismus zu verwischen. Er möchte Deutsche, Franzosen, Italiener, Slaven, Juden in der Musik sich differenzieren lassen, anstatt, wie die neueste Richtung (auch in den bildenden Künsten), eine möglichst enge Annäherung zu erstreben. Es läßt sich für und wider so viel Gewichtiges anführen, daß dieser Frage allein eine tiefgreifende Studie gebührt. Nur so viel möchte ich für diesmal in aller Kürze als Leitsatz anführen, daß die große Kunst einem mächtigen Strome gleicht, der zwar nur in einem Lande seinen Ursprung hat, aber viele Länder durchfließt, verbindet, befruchtet, wogegen die kleine Kunst, so echt national sie auch sein mag, doch immer nur wie ein schmaler Nebenfluß für den engen Eigenbezirk Bedeutung hat. Das Streben nach Internationalismus scheint mir vergebliche Mühe, wenn es sich nicht um wahrhaft große, weitspannende Kraft handelt, die allerdings von Natur aus imperialistisch ist und sich auch die widerstrebende weite Welt schließlich erobert. Kaum minder wichtig und problematisch ist die Frage nach dem „Natürlichen“ in der Kunst und der „Rückkehr zur Natur“, die als das eigentliche Ergebnis der Siegfried-Studie anzusehen ist. Auch mit ihr müßte man sich höchst ernsthaft auseinandersetzen. Kaum minder bedeutsam die Fragen, zu denen die „Zauberflöten“ und „Freischütz“ Studien auf musikdramatischem Gebiet anregen. Fordert Waltershausen den Widerspruch radikaler Künstler hier und da heraus, so werden doch auch diese Radikalen schon der außerordentlichen Sachlichkeit wegen an Waltershausen Schriften nicht vorübergehen können, ohne sie ernsthaft zu beachten.

Dr. Hugo Leichtentritt.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 % + 10 %.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Molnar, E. A.: Aufschwung. Orchester-Dichtung noch ungedruckt

Wetzler, Hans Hermann: op. 7 Suite aus der Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt". Leuckart, Preis nach Übereink.

b) Kammermusik

Gagnebin, Henri: Quatuor (f) für 2 Viol., Vla et Violonc. kl. Part. Hug, Zürich 5 M.

Hegar, Friedrich: op. 46 Streichquartett (fis). Simrock kl. Part. 3 M.; St. 8 M.

Kienzl, Wilhelm: Streichquartett erscheint demnächst bei Bote & Bock, Berlin

Reger, Max: op. 133 Klavierquartett; op. 146 Klarinettenquintett f. Pfte zu 4 Hdn bearb. (Jos. Haas) Simrock 9, bzw. 8 M.

Schlageter, Josy: Suite im alten Stil f. 2 Pfte zu 4 Hdn. Hug, Zürich 8 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Barmas, Issay: Tonleiter-Spezialstudien f. Viol. Neue verb. Aufl. Leuckart 2 M.

Bartok, Bela: 15 ungarische Bauernlieder f. Pfte. Universal-Edit. 2,50 M.

Brahms, Joh.: Fünf langsame Sätze aus den Sinfonien f. Pfte übertr. (Max Reger). Simrock 4,50 M.

Bunk, Gerard: Acht Charakterstücke f. Orgel. Leuckart 4,50 M.

Drechsler, Jos.: Durch den Kontrapunkt. Zwei Vorträge f. Pfte oder Harmonium. Themen von F. W. Franke u. E. Heuser. Aurora-Verl., Dresden-Weinböhla 3,50 M.

Eysler, Edmund: Album. 12 ausgewählte Kompos. f. Pfte. Lyra-Verl., Lpz 10 M.

Fall, Leo: desgl.

Hába, Alois: 2 Deux Morceaux (Scherzo, Intermezzo) f Piano. Universal-Edit. 2 M.

Lefmann, Paul [Bremen]: Sonate f. Klav. noch ungedruckt [Uraufführ. Bremen 28. 3. 19]

Lehar, Franz: Album. Zwölf ausgew. Kompositionen f. Pfte. Lyra-Verl., Lpz .

Niemann, Walter: op. 68 Drei moderne Klavierstücke: Romantischer Walzer; Delphi, Feierlicher Hymnus; Im fernen Osten. Exotische Groteske. Kahnt, Lpz je 1,50 M.

Schroeder, Carl: op. 94 Vier Klavierstücke; Walter Schroeder, Berlin: Nr 1 Dem Andenken Brahms' 2,50 M.; 2 Ballade 3 M.; 3 Am Waldbach. Idylle 2,50 M ; 4 Rhapsodie 3,50 M.

Spies, Fritz: op. 5 Partita (A). Suite im alten Stil f. Harmon. Simon, Berlin 3 M.

Straus, Oscar: Album. Zwölf ausgew. Kompositionen f. Pfte. Lyra-Verl., Lpz 10 M.

Thümer, O.: Neue Etüden-Schule f. Pfte. Teil 15 u. 16 Höchste Stufe je 2 Hefte. Schott, Mainz je 1,20 M.

Ward, C. E.: 12 Leçons. Méthode préparatoire et progressive de Piano. Rosworky, Lpz 3 M.

II. Gesangsmusik

(Opern)

Behrend, Fritz: op. 22 König Renés Tochter. Lyrisches Drama. Klav.-A. Heinrichshofen, Magdeb. 20 M.

Franckenstein, Clemens v.: op. 43 Li-Tai-Pe. Klav.-A. Drei Masken-Verl., Berlin 20 M.

Ulmer, Oskar: op. 31 Ein Walzer (Text nach einer Erzählung von Jacqus Offenbach v. C. F. Wiegand). Klav.-A. Universal-Edit. 12 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Ballmann, Willibrord: Die Messen der Fastensonntage nach dem vatikanischen Choral. Pustet, Regensburg 5,50 M.

Blume, August: Ein Volks- u. Soldatenliederspiel von der Liebe Lust und Leid. Text aus dem kleinen Rosengarten v. Herm. Löns. Kulenhardt, Göttingen Heft 1 f. mittl. St. m. Pfte 3 M.

Böhme, Walter: op. 17 Rosenlieder. 5 Gedichte für gem. Chor m. Pfte. Kahnt, Lpz Part. je 1 M.; jede St. jeder Nr 0,15—0,20 M.
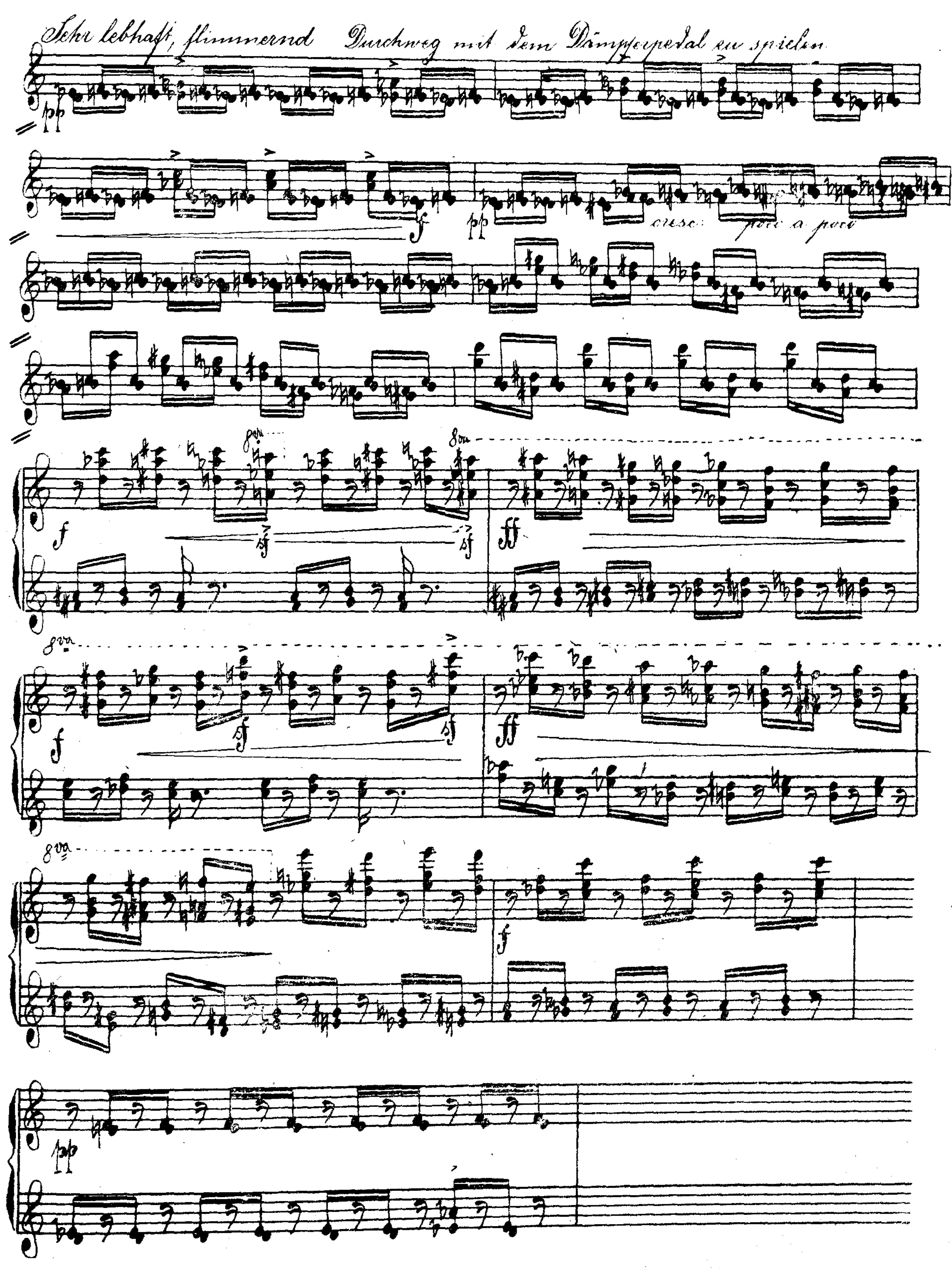
Bruch, Max: op. 93 Trauerfeier für Mignon aus Goethes Wilhelm Meister f. gem. Doppelchor, Solost.; Orch. u. Org. Leuckart. Part. 30 M.; Orch.-St. 30 M.; Klav.-A. 5 M.: jede Chorst. 0,40 M.
Chelius, Oskar v.: op. 26 Drei Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Leuckart, Lpz 3,40 M.
Erdlen, Hermann: Der kleine Rosengarten. 117 Volkslieder v. Herm. Löns zur Laute. Domkowsky, Hamburg 7,20 M.
Goetscher, Philipp: op. 106 Vier Gesänge nach Gedichten von Klaus Groth f. gem. Chor; op. 107 Zwei Gesänge nach Gedichten von Marg. Bruch f. drei Frauenst. m. Pfte. Leuckart. Part. 3,20 bzw. 2,30
Griesbacher, Peter: op. 200 Friedens-Messe f. gem. Chor, Soli u. Orch. Böhm & Sohn, Augsburg. Part. 25 M.; Orch.-St. 36 M.; Chorst. je 1,60 M.; Orgel-Auszug 8 M.
Heinermann, Th.: Aus dem kleinen Rosengarten. Volkslieder von H. Löns f 1 Singst. m. Pfte. Wulff, Warendorf i. W. 7,20 M.
Heuß, Alfred Valentin: op. 14 Fünf Lieder ernsten Charakters f. 1 Singst. m. Pfte. Breitkopf & Härtel 2 M.
Huber, Heinrich: op. 25 Missa Salve regina pacis. Friedensmesse f. gem. Chor, Org. u. Orch. Böhm & Sohn, Augsburg Orgel-Ausz. (Direktionsst.) 4 M.; Orch.-St. 6 M.; jede Chorst. 0,60 M.
Kahn, Robert: op. 68 Nr 1 Abendlied f. 1 Singst. m. Viol. u. Pfte. Stahl, Berlin 1,80 M.
Kromolicki, J.: Florilegium cantumen sacrorum. 52 lateinische klassische, leicht ausführbare Motetten f. gem. Chor f. d. Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahrs ausgewählt. Böhm & Sohn, Augsburg Part. 7 M.; St. 4 M.
Lewy, Leo: op. 16 Sechs Volkslieder nach Gedichten von Hermann Löns f. gem. Chor. Madrigal-Verl., B.-Wilmersdorf Part. 12 M.; St. 10 M.
— op. 17 Fünf ernste Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ders. Verl. je 4 M.
Lindorfer, Joseph: Offizium des kathol. Chorregenten. Böhm & Sohn, Augsburg Bd 1 u. 2 22 M.
Löwenstein, Paul: op. 15, 18 u. 22 je Drei Lieder für 1 Singst. m. Pfte. Leuckart, Lpz jedes Heft 1,50 M.
Mahn, Marguerite: op. 4 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Füllhorn-Verl., Berlin 3 M.
Mendelssohn, Arnold: op. 81 Drei Motetten f. gem. Chor. Leuckart Part. je 1,20 M.; jede St. jeder Nr 0,20 M.
Menken, Jakobus: op. 4 Bilder aus dem Kinderleben. 3 Lieder f. 1 Singst., Viol. u. Pfte Westdeutscher Musikverl., Köln 6 M.
Onegin, E. B.: Vier Gesänge aus den indischen Dichtungen von Rabindranath Tagore f. Alt-Solo, Chor u. Orch. Bote & Bock Klav.-A. 6 M.; Chorst. 4 M.
Reger, Max: op. 76 Schlichte Weisen (Auswahl) zur Laute gesetzt von Hans Schmidt-Kayser Bote & Bock 3 M.
Salomon, Karl: op. 4 Vier Gesänge nach Gedichten des Michelangelo Buonarroti f. 1 hohe St. m. Kammerorch.; op. 5 Zwei Gesänge nach Gedichten des Li-Tai-Pe f. 1 hohe St. m. kl. Orch. Madrigal-Verlag, B.-Wilmersdorf Part. 12, bzw. 10 M.
Schlageter, Josy: 10 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hug, Basel 8 M
Schlögl, Alfons: op. 13 Gründonnerstags-Kantate f. Soli u. gem. Chor m. Org. Böhm & Sohn, Augsb. Part. 3 M.; jede St. 0,40 M.
Schnippering, Wilhelm: op. 25 Löns-Lieder f. 1 Singstimme m. Pfte. Junfermann, Paderborn 12 M.
Stiebitz, Kurt: op. 15 Zwei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte Risping, Münster i. W. 2,40 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze
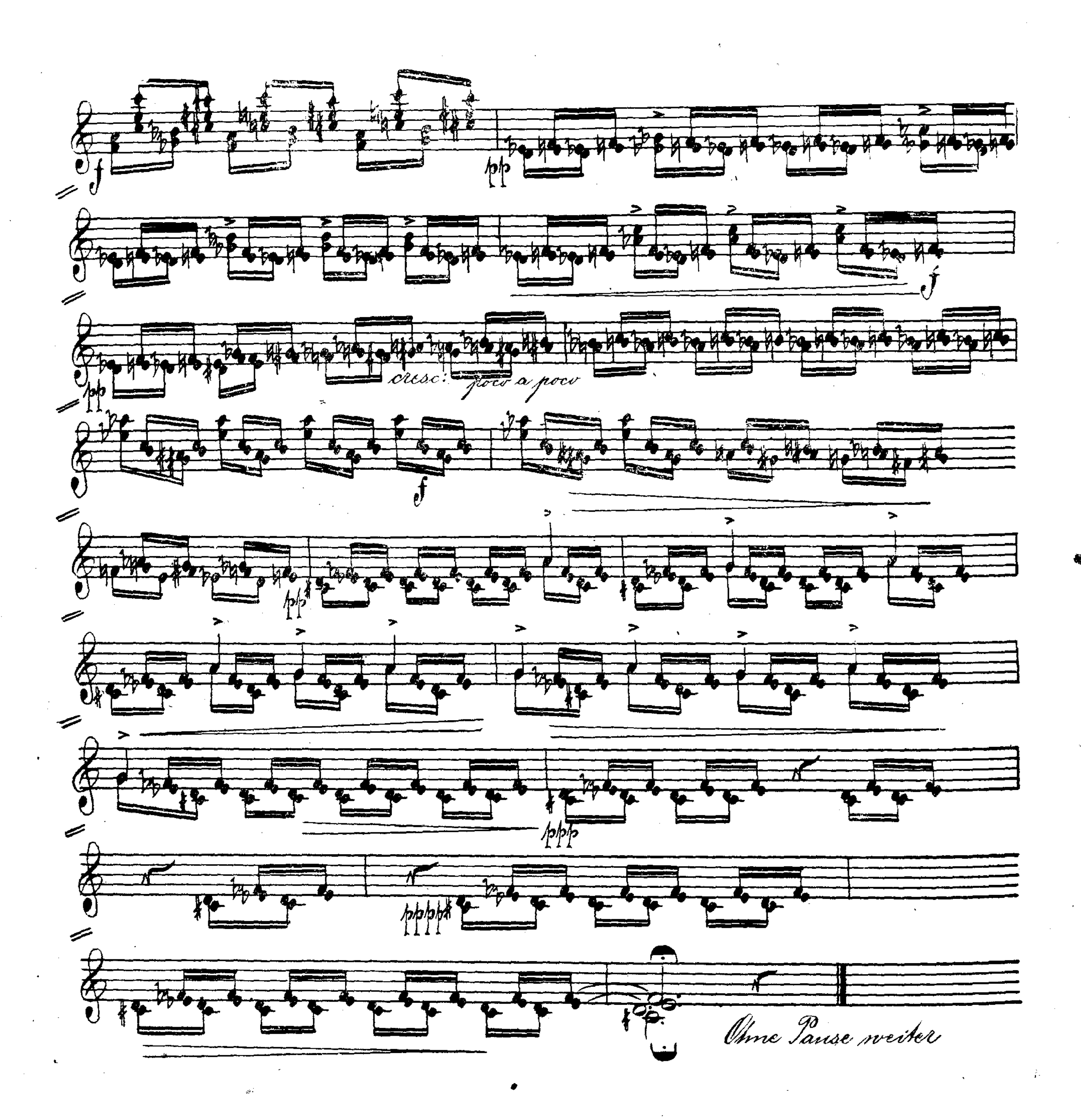
(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint.)

Altmann, Wilh. — s. Meyerbeer
Arguto, Rosebery d' — s. Gesangskunst
Beethoven. Persönlichkeit, Leben u. Schaffen. Von Gustav Ernest. Bondi, Berlin 25 M.
Berg, Alban — s. Schönberg
Berlin. Die Ostmarkenfahrt des Berliner Lehrergesangvereins. Von Ernst Schlicht — in: Allgem. Musik-Ztg 31/2
Besch, Otto — s. Zukunftsweg
Chorgesang — s. Schulgesang
Deutsche Musik — s. Geschichte
Ernest, Gustav — s. Beethoven
Fabricius, O. — s. Staatsaufsicht
Fleischmann, H. R. — s. Schreker
Formenlehre, musikalische. Von Hugo Leichtentritt. 2. Aufl. Breitkopf & Härtel 18 M.
Fortschrittsphilisterium, musikalisches. Von Hans Teßmer — in: Signale f. d. musikal. Welt 31
Gesangskunst. Die Sicherung edler, klassischer Gesangskunst durch die Lösung der Stimmwechselfrage. Von Rosebery d' Arguto — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 16
Geschichte der deutschen Musik von Hans Joachim Moser. Bd 1. Cotta, Stuttg. 50 M.
Gesprochene Wort — s. Oper
Glucks Abkehr vom italienischen Opernstil. Von Alexander Pfannenstiel — in: Musikztg 34
Günther, Siegfrisd — s. Mahler
Guerrg. La musique pendant la guerre — s. Wagner
Haas, Theodor — s. Mahler
Kirchenmusik, Moderne. Von Meinhard Zallinger — in: Musikal. Kurier 29/30
Klassiker der Klavierkomposition — s. Klavierkomposition
Klavier — s. Réforme du Piano
Klavierkomposition. Über Spielarten u. Artikulationszeichen bei den Klassikern der Klavierkomposition. Von Karl Zuschneid — in: Ztschr. f. Mus. 16
Knab, Armin — s. Schubert

Hindemith: Nr. VI. aus „Du eine Nacht“, Träume und Erlebnisse.
op. 15. Für Klavier



Notenbeilage zu „Melos“ 15. Heft, September 1920


cresc: poco a poco
Ohne Pause weiter



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Vertriebsstelle N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Herausgeber: HERMANN SCHERCHEN, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstr. 7, Fernruf: Rheingau 7999. Alle Zuschriften und Sendungen sind ausschließlich Redaktion „Melos", Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstraße 7 zu adressieren. Preis des Einzelheftes Mk. 3.—, im Vierteljahr-Abonnement Mk. 15.—. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile M. 1.50.

Nr. 16 | Berlin, den 1. Oktober 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Ein Fundamentalgeſetz der Muſik

Von Giulio Bas

Überſetzt von H. Schultze-Ritter.

Das Studium der muſikaliſchen Didaktik nach einer Methode, über die ich ſpäterhin noch Neues mitzuteilen hoffe, ließ mich die Grundelemente der Muſik, Rhythmus, Melodie und Harmonie zu einander in Wechſelbeziehung bringen. Muſik iſt Rhythmus. Alles erwächſt aus den vier charakteriſtiſchen Eigenſchaften der Töne, aus ihrer Dauer, Stärke, Höhe und Färbung, das alles aber ſind zugleich Werte des Rhythmus. Auf der Tondauer beruht das ganze Gleichmaß von Maß und Gliederung muſikaliſcher Werke und ihrer Ausführung, auf der Tonſtärke ihre innerſte Kraft.

Die Beziehungen der Tonhöhen regeln den geſamten Mechanismus der Tonalität und ihrer beiden Manifeſtationen: Melodie und Harmonie. Die Tonfärbung endlich iſt eigenſtes Gebiet der inſtrumentalen Klangnuancen, die heutigentags erſtaunliche Bedeutung gewonnen haben.

Nichts iſt natürlicher, als daß dieſe vier verſchiedenen Zweige der Muſik gemeinſam wurzeln in den Grundgeſetzen des Rhythmus ſelbſt, d. h. in den Grundgeſetzen der Bewegung.

Geht man dieſer Gemeinſamkeit nach, ſo gelangt man zu Ergebniſſen von verblüffender Regelmäßigkeit und Einfachheit.

Rhythmus.

Die drei Grundtypen der Bewegung.

Der Rhythmus iſt eine Aufeinanderfolge von Kraftanſpannung (Hebung) und Auflöſung in Ruhe (Senkung). Aber die Kraftanſpannung trachtet wie jede Anſtrengung aus Naturgeſetz nach möglichſt kurzer Dauer, während die Ruhe nach demſelben Geſetz ſich möglichſt zu verlängern ſucht. Dies ſind zwei entgegengeſetzte Strebungen innerhalb der beiden Grundelemente des Rhythmiſchen.

Wären dieſe Strebungen abſolutes Geſetz, ſtellten ſie eine Notwendigkeit dar, ſo würde jede Kraftanſpannung kurz, jede Ruhe lang ſein. Das iſt aber nicht der Fall. Im Gegenteil: die Länge kann im Rhythmiſchen einen ganz beliebigen Platz einnehmen. Das Streben des Rhythmus kann alſo befriedigt und aufgelöſt, es kann aber auch vereitelt werden.

Als einfachſter Bewegungstyp, der die urſprünglichen Strebungen befriedigt und auflöſt:

3 ♪ | ♩

die Hebung kurz, die Senkung lang.

Der Gegenſatz kann auf zweierlei Art geſchehen:

1. Durch Gleichgültigkeit gegen die Strebung, indem eine Auflöſung nicht erfolgt.
2. Durch direktes Entgegenwirken, indem man ſie zwingt, gerade das zu tun, was ſie nicht möchte. Hier iſt ein einfaches Ausbleiben der Auflöſung: 2 ♪ | ♪

Es iſt dies ein zweiteiliger Rhythmus, in dem Hebung und Senkung gleich lang ſind.

Hier iſt ein Entgegenwirken:

3 ♩ | ♪

die Senkung iſt kürzer als die Hebung.

Die Befriedigung oder Auflöſung der urſprünglichen Strebungen des Rhythmus, ſowie der Gegendruck bilden alſo den Urſprung der drei rhythmiſchen Grundtypen.

Die Doppelſtellung der Motive im Rhythmus.

Die Wirkſamkeit dieſes Geſetzes iſt damit nicht erſchöpft. Die einfachen Teilelemente, die wir betrachtet haben, reihen ſich im Verlauf der Bewegung aneinander und bilden ſo eine ganze Hierarchie zuſammengeſetzter Einheiten, die alle miteinander wie auch mit den drei Grundtypen verwandt ſind; man ſehe dazu den zweigliedrigen Typus und den dreigliedrigen mit ſeinen beiden

Unterarten: 2+1 und 1+2. All diefe Einheiten bis zur höchften Stufe unterliegen demfelben Grundgefetz. Daraus ergibt fich eine abfolute Einheit der Bewegung ohne Ausnahme.

Wie die einfachen Rhythmen von 2 oder 3 Zeiten fich zu zweien oder dreien zufammengefetzten Rhythmen gruppieren, fo vereinigen fich diefe wieder zu zweien oder dreien zu komplexeren Einheiten, die weiterhin Halbfätze, Sätze, Perioden und fchließlich die großen Satzteile der Mufikftücke bilden.

In diefes Auf und Ab von Spannung und Löfung ordnen fich die Motive auf zweierlei Art ein: bald folgen fie dem Urtrieb aller Bewegung: Kraftanfpannung — Ruhe; fo entftehen die auftaktigen Motive, die die Griechen „anakrufifch" nannten und welche unfere Taktftriche überfpringen (S. Beifpiel I. am Schluß) bald gehen fie in entgegengefetzter Richtung: Ruhe Kraftanfpannung; fo entftehen dann die guttaktigen Motive, welche die Griechen „thetifch" nannten, und die innerhalb unferer Taktftriche wie eingefchloffen erfcheinen (Beifpiel II.).

Die auftaktigen Motive befriedigen den unwillkürlichen Trieb jeder Bewegung, die guttaktigen wirken ihm entgegen. Die Mufik ift ein ftändiger Wechfel zwifchen diefen beiden entgegengefetzten Strebungen.

Guter Taktteil und Tonwerte.

Der gute Taktteil (die Senkung) ift im Rhythmus deutlich fühlbar, er markiert den rhythmifchen Schritt. Er zieht daher auch alle Tonwerte: Länge, Stärke, Höhe und Färbung zu fich hin. Das ift ein unwillkürliches Streben. Aber darum ift es noch nicht notwendig. Die Tonwerte können im Gegenteil mit voller Freiheit gruppiert werden. Hier erhebt fich die Möglichkeit einer Kontraftwirkung; aber mehr noch: find erft einmal gewiffe Grenzen überfchritten und ift die Wiederholung einer Formel nicht bewußt gewollt, fo ermüdet fie und man erwartet etwas anderes. Das beruht auf dem Bedürfnis nach Abwechslung, einem Hauptelement des äfthetifchen Sinnes. Dies ift ein neuer Beweis für das fchon Gefagte. Die urfprünglichen Strebungen können nicht bloß befriedigt oder durchkreuzt werden, ja fie müffen fogar im Intereffe des rhythmifchen Lebens einen Widerftand erfahren.

Alle mufikalifchen Formen, die gefamte klangliche Architektur ftrebt nur nach Anordnung und Ausgleich von Kontraften, und deren Ökonomie beruht auf den einfachen Tatfachen, die wir eben konftatiert haben.

Im Verlauf diefer notwendigerweife fehr knappen Unterfuchung haben wir die Wirkfamkeit des Gefetzes von Auflöfung und Entgegenwirken der Beftrebungen in aller rhythmifchen Bewegtheit bis zu ihren höchften Stufen erkannt.

Tonalität.

Einfache oder diatonifche Tonalität. — Tonale Strebungen.

Der Grundkeim des ganzen tonalen Mechanismus liegt befchloffen in dem Streben zweier Noten von bewegter Tendenz nach zwei Ruhenoten hin

h → c e → f

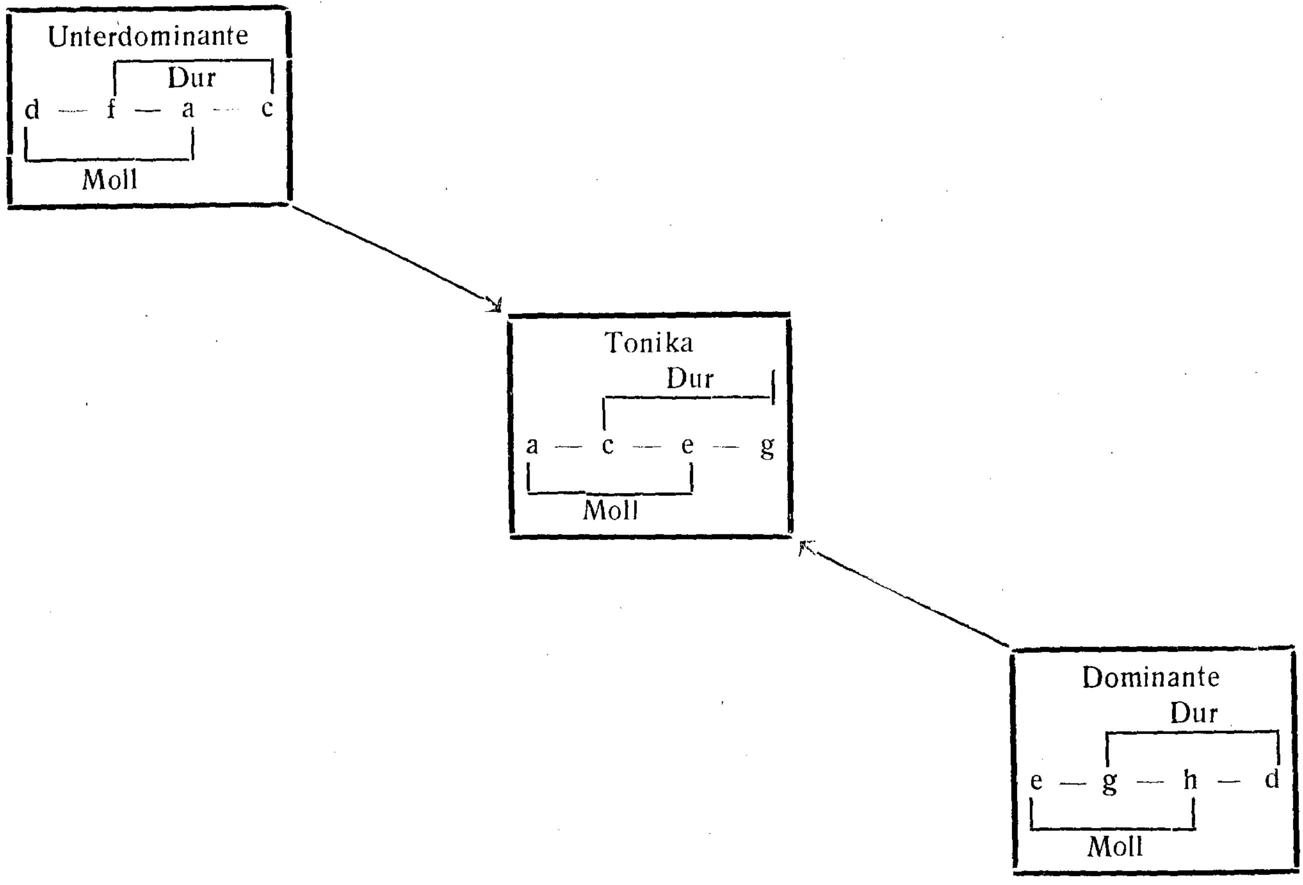
Wäre die Befriedigung diefer Beftrebungen notwendig, fo beftände alle Mufik nur aus den beiden Bewegungen h—c und e—f; es befteht aber im Gegenteil fowohl melodifch wie harmonifch volle Freiheit in der Kombination der Töne. Die tonalen Strebungen können alfo eine Auslöfung erfahren; fie können, fie müffen aber auch durchbrochen werden. Denn wiederholt man ohne unmittelbar einleuchtende Abficht mehrmals diefelben melodifchen und harmonifchen Bildungen, fo verletzt dies den mufikalifchen Gefchmack.

Auch in der Tonalität, fowohl in Melodie wie Harmonie, ift alfo dasfelbe Gefetz von Auflöfung und Widerftand am Werke, das das rhythmifche Gefchehen beherrfcht.

Leittöne, tonale Funktionen. — Die beiden Strebenoten heißen Leittöne; und zwar find es zwei, im Gegenfatz zur traditionellen Theorie, die nur einen kennt, nämlich das h, das zum c hinaufftrebt; diefes tritt auch ftärker hervor und ift daher leichter zu erkennen. Aber das f feinerfeits ftrebt zum e hinab. Es ift ein abfteigender Leitton, der allerdings fchwächer ift und daher weniger auffällt, wenn er ifoliert auftritt. Alle beide werden durch Überfchreiten des

Halbtons, der ſie von ihren Grundtönen trennt, aufgelöſt. Die beiden Halbtöne ſind alſo die wichtigſten Punkte der Tonleiter. Die Leittöne bergen den Keim zu einer bedeutſamen tonalen Funktion der Bewegung in ſich, während aus den Grundtönen ſich die Funktion der Ruhe ergibt.

Aus der Bewegungstendenz der beiden Leittöne entwickeln ſich die beiden Tongeſchlechter. Der aufſtrebende Leitton charakteriſiert das Dur-, der abſteigende das Mollgeſchlecht. Die größere Intenſität des aufſteigenden Leittons hat auch die organiſche Überlegenheit des Dur zur Folge gegenüber der Unorganiſiertheit, Schwäche und Unbeſtimmtheit des Moll, welches daher auch der Hülfe von Alterationen bedarf.



Die Noten, die ſich um das c und e gruppieren, haben die Funktion der Tonika. Dieſe beſitzt den Charakter der Ruhe und ſtellt ſozuſagen das Zentrum des tonalen Mechanismus dar. — Die Funktion der Gruppe um den Leitton h iſt die der Dominante und beſitzt aufſteigende Tendenz nach der Tonika zu, entſprechend dem Leitton, der ihren Keim bildet: ſie iſt die rechtsſtehende Funktion des tonalen Machanismus. — Die Gruppe um den Leitton f hat die Funktion der Unterdominante. Dieſe hat abſteigende Tendenz dem Charakter ihres Leittons gemäß und ſtellt die linke Seite des tonalen Mechanismus dar.*)

Jede dieſer Gruppen beſteht aus zwei in einander verſchränkten Akkorden, einen Durdreiklang (rechts nach der Seite der Dominante zu) und einem Molldreiklang (links nach der Seite der Unterdominante zu). Dieſe Dreiklänge entſprechen den ſogenannten „Tongeſchlechtern".

Verbindung der Funktionen. — Trennt man die beiden Tongeſchlechter in jeder Gruppe, ſo ſieht man, wie beide Bewegungsfunktionen (Dominante und Unterdominante) zur Tonika, der einzigen Ruhefunktion, hinſtreben (Beiſpiel III u. IV).

Dies iſt die natürliche harmoniſche Tendenz. Aber ſie iſt keine unbedingte Notwendigkeit; denn man kann mit verſchiedenſten Ergebniſſen die Funktionen auf beliebige Weiſe

*) Man könnte eine exaktere Terminologie anwenden, aber das würde die ganze übliche Nomenclatur umſtürzen und die Verſtändigung sehr erschweren.

miteinander verbinden. Auch hier können alſo die Strebungen ſowohl befriedigt wie unbefriedigt gelaſſen werden.

Schreitet man aber mit getrennten Funktionen vorwärts, ſo können die beiden Bewegungsfunktionen nicht zugleich befriedigt werden. Wenn alle beide Bewegungsfunktionen mitwirken, ſo kann man der einen nur genügen, indem man die andere hemmt. So beſteht die vollſtändige Kadenz in den zwei Tongeſchlechtern aus einem Widerſtand gegen die Funktion, die nicht zur Ruhe gelangt, gefolgt von einer Auflöſung der Funktion, die zur Ruhe kommt (Beiſpiel V u. VI).

Die genaue Erklärung dieſer zwei Kadenztypen würde zu weit vom eigentlichen Ziel abführen. Ich mache nur im Vorübergehen auf die ſtrenge Logik dieſer beiden Verbindungen aufmerkſam, die die Akkorde in vollkommener Symmetrie und ohne Alteration auflöſt. Es ſind in der Tat exakte Formeln für den geſamten harmoniſchen Mechanismus.

Hier macht alſo das Zuſammenwirken der 3 tonalen Funktionen ihre Hemmung eben ſo notwendig wie ihre Auflöſung.

Miſchung der Funktionen. — Alle 7 diatoniſchen Noten können mit einander kombiniert werden. Da ſowohl Leittöne wie Grundtöne darunter ſind, ſo gelangt man zu einer vollſtändigen Kombination „Bewegung — Ruhe". Die Verſchmelzung dieſer beiden Tendenzen verurſacht einen Zuſammenprall, der Vermittlung erfordert. Es iſt, als ob ein gehender Menſch einen ſtillſtehenden unterfaßt. Hält nun der eine an, während der andere ſich in Bewegung ſetzt, ſo iſt das Reſultat gleich Null, da immer einer vorwärts will, während der andere ſtillſteht. Um zu einer Entſcheidung zu kommen, darf nur einer ſich betätigen, dann ſind entweder beide in Bewegung oder beide ſtehen ſtill. Das Schema dieſer beiden Möglichkeiten iſt folgendes:

A. Auflöſung		B. Anſpannung	
Bewegung ——→ Ruhe	vollſtändige Ruhe	Bewegung —— Bewegung	vollſtänd. Bewegung
Ruhe . . . . Ruhe		Ruhe ——→ Bewegung	

Bei A tritt völlige Ruhe ein durch Befriedigung der Bewegungstendenz, bei B vollſtändige Bewegung durch den Widerſtand, der die Ruhe zur Bewegung zwingt.

Da dieſe beiden Löſungen die vollſtändige Kombination aller Töne der diatoniſchen Skala enthalten, ſo umfaſſen ſie den Mechanismus aller diatoniſchen Kombinationen ohne Ausnahme; denn dieſe ſind nur Teile, Fragmente, teilweiſe Kombinationen gegenüber denen, die betrachtet wurden (Beiſpiel A).

Ganz augenſcheinlich handelt es ſich hier um verſchiedene Intenſitätsgrade ein und derſelben Kombination mit zwei parallelen Strebungen in entgegengeſetztem Sinne.

Die geſamte diatoniſche Harmonik erklärt ſich reſtlos durch das Geſetz von Auflöſung und Anſpannung.

Was ich eben angeführt habe, iſt natürlich nur eine kleine Probe für einige Fälle des Durgeſchlechts. Man könnte eine vollkommene Tafel aufſtellen für Dur und reines ſowie alteriertes Moll. Das Reſultat wird immer dasſelbe ſein: bei der Auflöſung gehen die Leittöne in Grundtöne über, bei der Anſpannung die Grundtöne in Leittöne. Es kann auch einer der beiden Leittöne oder der beiden Grundtöne in Tätigkeit treten, während der andere untätig bleibt; aber der Mechanismus bleibt ſtets derſelbe (Beiſpiel VII u. VIII).

Im alterierten Moll wird er auf folgende Weiſe durch einen chromatiſchen Leitton bereichert (Beiſpiel IX u. X).

Alle anderen Tonfortſchreitungen (denn es gibt Töne von unbeſtimmten Charakter: d — a — g) ſind unwichtig und beliebig.

Erweiterte oder chromatiſche Tonalität. Die 24 Dur- und Molltonarten ſind nur ein und dieſelbe diatoniſche Skala, die durch Erhöhung und Erniedrigung in die 12 Halbtöne der chromatiſchen Skala transponiert iſt. Zwiſchen dieſen Tonarten beſtehen dieſelben Beziehungen wie zwiſchen den Funktionen ein und derſelben Tonart.

Betrachtet man C dur — a moll als Centrum, so stehen alle Kreuztonarten dazu im Dominantverhältnis, also auf der rechten Seite, alle B-Tonarten im Unterdominantverhältnis, also auf der linken Seite.

Bei der Modulation benutzt man die Beziehungen, die zwischen den verschiedenen Tonarten bestehen, um von der Kadenz einer Tonart in die Kadenz einer andern überzugehen, und dies vermittelst der dreifachen Funktion, die jeder Akkord ausübt: Tonika für seine eigene Tonart, Unterdominante für seine Dominanttonart, und Dominante für seine Unterdominanttonart zu sein. Beispielsweise ist der Dreiklang C — e — g, Tonika für Cdur, Unterdominante für Gdur und Dominante für Fdur.

Die chromatische Tonalität ist eine Erweiterung der diatonischen. Das bestätigt sich, wenn man die Dominante oder Unterdominante oder beide zugleich in ihrer Eigenschaft als Tonart betrachtet: Die Anfangs- oder Centraltonart erscheint dann sozusagen als Tonikatonart dazu. Man ist z. B. in C dur, wenn man bloß die Dominante G—H—D anschlägt; aber man erweitert die Tonalität, indem man, immer in Cdur bleibend, Gdur durch Einführung des Fis berührt.

Der Wesensunterschied zwischen chromatischer Tonalität und Modulation ist folgender: Moduliert man, so wechselt man seinen tonalen Standort; erweitert man die Tonalität, so verwendet man charakterische Noten fremder Tonarten, jedoch ohne seinen Standort zu ändern. Es ist, wie wenn man ohne den Platz zu wechseln die Hände ausstreckt, um etwas beiseite liegendes zu erreichen. Dem entsprechend kann auch die tonale Erweiterung nach der einen, nach der andern, wie auch nach beiden Seiten hin geschehen. Die Hauptsache ist dabei, daß die diatonischen Leittöne der Haupttonart neben oder gleichzeitig mit den chromatischen Noten der Nebentonarten auftreten.

Auch diese diatonischen und chromatischen Noten folgen dem schon bekannten Gesetz von Auflösung und Ausspannung. Die chromatischen Noten in der erweiterten Tonalität sind nämlich nichts anderes als diatonische Leittöne in den andern Dur- und Molltonarten. Aber die chromatischen Leittöne streben jetzt zur Hauptonart hin, wie Dominante und Unterdominante zur Tonika. Sie werden daher in die diatonischen Leittöne der Haupt- oder Centraltonart aufgelöst. Also folgendermaßen: (Beispiel XI u. XII)

Hier geht die Verbreiterung nicht über die Tonarten der Unterdominante und Dominante hinaus, aber man kann nach demselben Verfahren auch weiter gehen. Die entfernteren Leittöne lösen sich dann in nähere und diese in die der Grundtonart auf, nach folgendem Schema. (Beispiel XIII).

Dieses Schema repräsentiert den Typ der vollständigen Kadenz in der erweiterten oder chromatischen Tonalität, und zwar in knappster Form, nämlich nur unter Benutzung von Leittönen. Hier seien einige Beispiele angeführt, die der musikalischen Wirklichkeit näher kommen. (Beispiel B).

Ein Blick auf diese Beispiele lehrt, daß die Kette der Auflösungen durchaus nicht genau verfolgt zu werden braucht, sondern durch Überspringen eines oder mehrerer Glieder abgekürzt werden kann. Die Kombinationstypen haben also auch hier nur mehr theoretischen Wert. Sie sind der Keim aus dem eine Fülle von Teilkombinationen sprießt, die sich alle ohne Ausnahme nach demselben Prinzip auswirken.

Grenzen der Erweiterung. — Es wurde gesagt, daß die Tonart sich nach beiden Seiten hin erweitern kann, aber wieweit ist das möglich? — Man gehe von Cdur — a moll aus und betrachte dann die doppelte Kette von chromatischen Leittonpaaren, die immer nach einer neuen Erweiterung hin streben: (Beispiel C).

Im dritten Verwandtschaftsgrad sind die chromatischen Leittöne auf beiden Seiten enharmonische Noten. Beim sechsten Verwandtschaftsgrad sind alle charakteristischen Noten

enharmonisch infolge der enharmonischen Verwandtschaft von Fis dur — dis moll rechts und Ges dur — es moll links. Von hier ab durchläuft die rechte (Dominant-) Seite in enharmonischer Verwechslung denselben Weg, den die linke (Unterdominant) Seite bisher gegangen ist und umgekehrt. So gekreuzt streben beide Seiten zum enharmonischen verwechselten Ausgangspunkt hin, der beim zwölften Grad erreicht ist Und das ohne Ende und Ausnahme in immer gleicher Bewegung.

Kann man aber diese Transpositionen und Differenzen bis ins Unendliche verfolgen? Wann fängt man an, die 2 enharmonischen Notierungen ein und derselben Note, wie etwa his und c oder asas und g als gleich zu betrachten? — Das ist eine Frage der Entwicklung, des tonalen Sinnes, persönlicher Begeisterung. Alles ist relativ. Oft erscheint ein und dieselbe Verbindung dem einen angenehm, ja hinreißend, dem andern rauh und unangenehm. Man muß hier die Gewohnheit, die allgemeinen Tendenzen und den Geschmack in Rechnung ziehen. Alles, was man hier versichern zu können meinte, wäre doch nur von relativem Wert und daher dem Wandel unterworfen, wie jede Anwendung eines Prinzips. Was unveränderlich bleibt, ist das Prinzip selbst, und wir glauben es jetzt erkannt zu haben.

Schluß.

Nach diesen Betrachtungen scheint es nahe zu liegen, daß ein solches Zusammenstimmen von Tatsachen, eine solche Symmetrie nicht zufällig sein kann. Und wenn sie es nicht sind, so ist uns das ein Beweis für die Existenz eines Gesetzes von grundlegender Bedeutung für den gesamten Organismus der Musik.
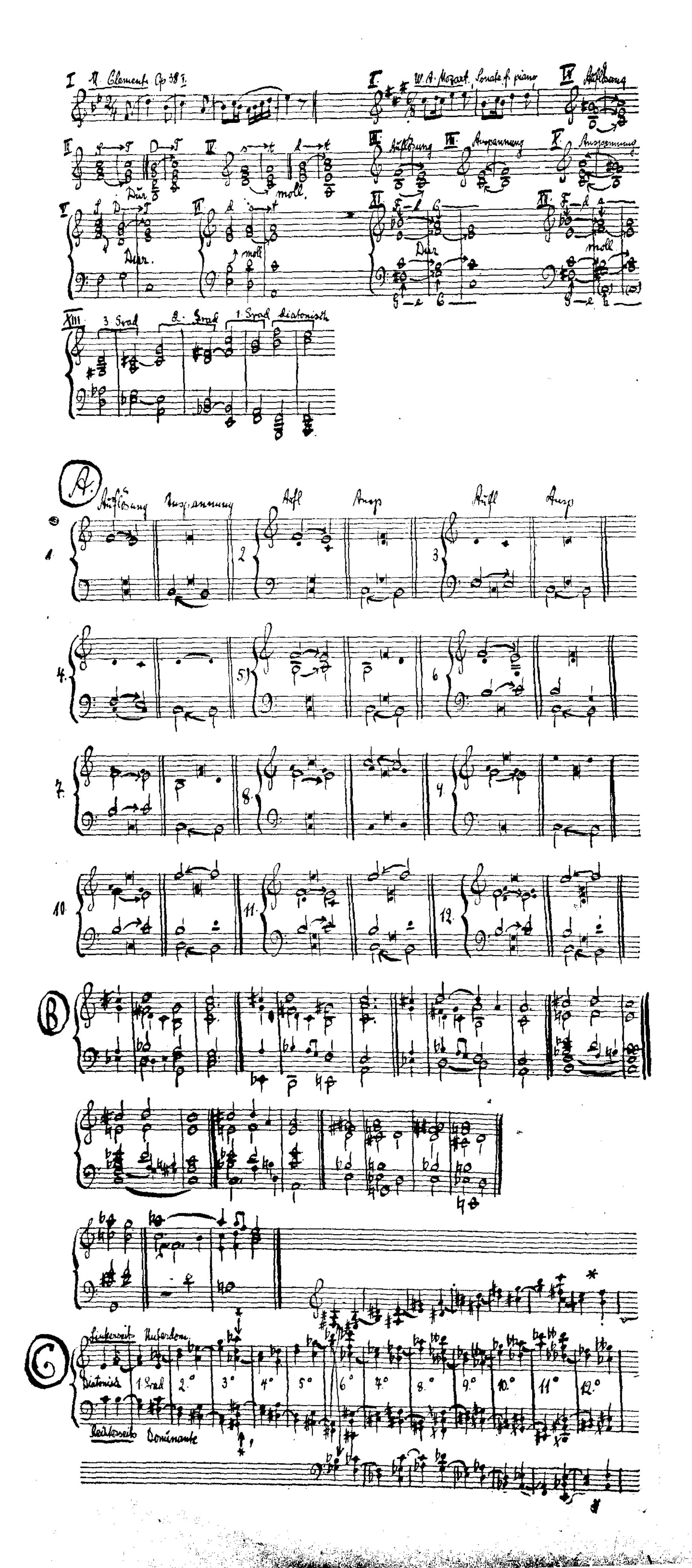
Hat man erst das Prinzip von Ruhe und Anspannung, Befriedigung und Widerstreit in seiner Einfachheit und Konstanz erkannt, so erscheint alles klar und natürlich. Es gibt dann keine Ausnahmen und Willkürlichkeit mehr. Die traditionelle Theorie kennt gerade nur die Hälfte des musikalischen Mechanismus, nämlich die Auflösungen, und auch diese noch unvollkommen. Aber alles was von Ruhe in Bewegung übergeht, das ganze agogische Moment entgeht ihr und bleibt unberücksichtgt.

Natürlich sind wir schon in diesem kurzen und unvollständigen Abriß zu manchen Resultaten gelangt, die vor den Augen vieler Pädagogen keine Gnade finden werden, und das wäre noch mehr der Fall, wenn ich diese Untersuchungen hätte weiter ausführen und vertiefen können. Aber die Theorie muß über alles Bescheid wissen. Ihr Ideal ist das W i s s e n, das niemals blind sein darf, aber nicht irgend eine artistische Moral. Einer solchen musikalischen Redlichkeit, die wirklich erzieherische Bedeutung besitzt, wäre schlecht gedient mit einer Theorie, die sie nicht die ganze Wahrheit erfassen ließe. Die Theorie muß alles wissen, sie muß die charakteristische Beschaffenheit und die Wirksamkeit jeder Tonkombination und jeder Fortschreitung ergründen. In der Praxis, (zu der auch die künstlerische Erziehung gehört), mag jeder auswählen, was seinen bewußten und unbewußten Intentionen entspricht oder nicht.

Das Prinzip von Lösung und Hemmung läßt uns den musikalischen Mechanismus wirklich erkennen nach einem Gesetz, das die Einfachheit der Natur und der Wahrheit selber besitzt, eine Einfachheit, von der Galilei sagt: simplex sigillum veri.

(Beispiele siehe folgende Seite)

Beiſpiele:



M. Clementi Op 38 I
W. A. Mozart, Sonate f. piano
Auflösung
Anspannung
Dur
moll
A.
Auflösung
Anspannung
B
C
Linkerseits
Unterdom.
Diatonisch
1. Grad
Rechterseits
Dominante

Romantiſche Harmonik und ihre Kriſe in Wagners „Triſtan“

Von Dr. Ernſt Kurth.*

Grundlagen

Einſtellung zur Theorie.

III.

Indeſſen iſt die „kinetiſche“ Energie nur die eine Form, in der die unterbewußten Spannungen der Muſik ſich äußern. Sie beruhen nicht nur in der Kraft fließender Bewegung, wie ſie in der Linie oder ihrer verbreiterten Ausſtrömung durch ganze Klangkomplexe am Wirken iſt, ſondern mehr noch in dem pſychiſchen Energiezuſtand *verhaltener* Bewegung, der nach einer Auslöſung in weiterem Fortſchreiten andrängenden Spannung. Indem die Töne, die von der fließenden Kraft eines linearen Zuſammenhangs durchſtrömt ſind, in einen Akkord aufgenommen werden, überträgt ſich ihr Spannungszuſtand auf den *ganzen Klang*, als ein fortwirkender Wille, der zur *Auslöſung in Bewegung* herausdrängt. Wie *geſchehende* Bewegung das Ereignis der Melodie, ſo iſt verhaltene Bewegungsſpannung Inhalt der akkordlichen Bildungen. Ich bezeichnete ſie in meinen theoretiſchen Arbeiten als „*potentielle*“ Energie, auch dieſen Ausdruck in freier Anlehnung der Bezeichnungsweiſe der Phyſik entnehmend. Die Umſetzung von kinetiſcher zu potentieller Energie in Akkorden beruht hierbei zum weſentlichen Teil, aber nicht ausſchließlich, in den erhöhten Energiezuſtänden ſogenannter „Leittöne“.

Das Beſtehen dieſes eigentümlichen Kraftzuſtandes im Akkord an ſich iſt in der wunderbaren Fähigkeit des muſikaliſchen Empfindens begründet, von der *Auswirkung* des Willens, (die ſich in der ſtrömenden Linienbewegung erfüllt,) zu ſeiner Spannkraft ſelbſt (drängendem Ausdruck der Willensrichtung) überzugehen und in den gehörsmäßigen (bisher einſeitig nach ihrer klanglichen Seite überſchätzten) Eindrücken die Dynamik dieſer pſychiſchen Energien zu „ſymboliſieren“. Dies iſt das Grundphänomen der Harmonik überhaupt.

Wie jeder Ton einer melodiſchen Strecke ſeine fortweiſende Bewegungskraft, ſo enthält jeder Akkord ſeine beſtimmte Spannungsform, die aus ihm hinausdrängt, zur Weiterentwicklung harmoniſchen Geſchehens. In ihr beruht auch die Charakteriſtik der Harmonik mit ihren unendlich reichen und zarten Wirkungen; ſie ſind ein Einfließen und Umſetzen von Spannungsenergien in Klangreize;[1]) und wie die Melodik nur im Ausbruch bewegender Energien zu ihrer tönenden Andeutung beruht und ſchon der einzelne Ton in der Muſik nur als Träger gewiſſer Spannungen Bedeutung hat, ſo läßt ſich als erſter und leitender *Grundſatz der Harmonik* definieren:

* Paul Haupt, Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel. Bern und Leipzig 1920.
Der Nachdruck des Anfangskapitels erfolgt mit gütiger Erlaubnis des Verfassers.

[1]) Innerhalb der einfachen melodischen Linie selbst gesellt sich daher zur kinetischen Energie ihres Verlaufs eine Fülle weiterer Kräftewirkungen, wenn man nun die Auswirkung ihrer Einzeltöne ins Harmonische mit in Betracht zieht, mag diese auch nur latent, d. h. nur erfühlt und nicht wirklich in akkordlicher Begleitung ausgeführt vorliegen. Denn sobald ein einzelner Ton in irgend eine bestimmte Harmonisierung eingedeutet wird, setzen an ihm gewisse potentielle Energien an, die seiner Stellung im betreffenden Akkord, ferner aber dem Wechselspiel dieses zu den übrigen Akkorden entspringen. Jeder Ton sendet Kräftebündel zu neuem Spannungsausgleich hinaus. Diese Spannungsempfindungen kommen bei der unbegleiteten Linie umsomehr in Betracht, als dann nicht wirklicher Klang, sondern nur Hinstreben, Wille zum Klang in einzelne Töne eindringt, sobald diese nur als Träger irgendeines bestimmten Akkordes in der musikalischen Vorstellung aufgenommen wurden. Und hat man noch nicht die einzelnen Töne klar einer bestimmten harmonischen Vorstellung eingedeutet, dann sind es überall zahllose latente Spannkraftsmöglichkeiten, die nach Ausbruch und Auswirkung suchen; am stärksten und in erster Linie natürlich immer bei den vorspringenden, wesentlichsten Tönen einer Melodiebildung. — Das Phänomen der melodischen Linie, z. B. eines Motivzuges, verläuft daher wie eine Naturkraft, deren Aufzucken zugleich fortwährend das Absprühen von schwächeren, nach allen Seiten verstrahlenden Kräfteverästelungen begleitet.

Jeder Klang iſt nur ein gehörsmäßig gefaßtes Bild von gewiſſen energetiſchen Strebungen.

Nicht bloß alle akkordlichen Formen der Harmonik ſtellen ſich als Ausdruck von beſtimmten Spannungen dar, ſondern auch alle akkordlichen Verbindungswirkungen. Schon in der einfachſten Kadenz, und den konſonanten Dreiklängen ſelbſt — um nur die Urformen klanglicher Erſcheinungen herauszuheben — zeigt ſich der muſikaliſche Inhalt erſt aus der Dynamik von Spannungen gegeben; denn Inhalt jeder Fortſchreitung iſt der lebendige innere Effekt, ein Kräftevorgang, aus dem erſt das klangliche Idiom ſelbſt beſtimmt iſt. Schon die harmoniſchen Grundvorgänge, die dominantiſch-ſubdominantiſchen Wirkungen, ſind rein energetiſch begründet, ebenſo wie bereits die ſchlichteſten konſonanten Akkordgebilde, Dur- und Molldreiklang, nur als Gegenſatzformen potentieller Energie Grundformen einer zweifach und gegenſätzlich ausſtrahlenden Harmonieentwicklung, der beiden „Tongeſchlechter“, darſtellen. Jeder Klang trägt die Spuren der unklanglichen Tiefe in ſich, aus der er emporgeriſſen.

Konnte die Theorie ſchon bei der melodiſchen Linie überſehen, daß in einem dynamiſchen Grundvorgang ihr Urſprung und Inhalt beruht, ſo iſt es erklärlich, daß bei der intenſiven klangſinnlichen Wirkung der Harmonik die energetiſchen Grundlagen umſo eher übertäubt und verdeckt bleiben konnten. Von dem Augenblick an, da die Theorie darauf verfallen war, am äußeren Klangbild anzuſetzen, war ſie verurteilt, im Trockenen zu verſanden. Sie iſt aus den unendlich reichen Vorgängen einer inneren Dynamik beſtimmt. Die klanglich-phyſikaliſchen Strukturrückſichten greifen nur modifizierend in die Ausſtrebung der energetiſchen Spannungen ein; ſie wirken auf eine Normalform hin, zu welcher unter einer Kohäſionswirkung der Töne aller Ausgleich der Kräfte hinſtrebt, und welche dieſen als klangliche Konſonanz ſymboliſiert.

Im übrigen ſollen dieſe Grundlagen hier weniger theoretiſch und abſtrakt ausgeführt, ſondern mehr von der praktiſchen Seite einer Einführung in einen beſtimmten Kunſtſtil her beleuchtet werden, dem ſie hier nur im allgemeinſten Grundzug und Umriß vorangeſtellt ſein mögen. Erſt im Laufe dieſer Darſtellungen wird ſich erweiſen, wie die Geſamtheit der harmoniſchen Erſcheinungen auf dieſen einen Geſichtspunkt zurückgeht.*

In den beiden Erſcheinungsformen von geſchehender und verhaltener Bewegung, melodiſcher Strömung, die ſich unmittelbar auswirkt, und der Spannkraft, die nach Bewegung drängt, liegen die eigentlichen Elemente der Theorie; es gibt keine harmoniſche Erſcheinung, die nicht von dieſen Spannungen durchſetzt wäre, mögen dieſe noch ſo verborgen und in letzten Ausſtrahlungen die Klangwirkungen durchdringen. Von unten herauf ſteht die ganze Harmonik wie unter einem gewaltigen Vibrieren von Kräften, die in ihr Klanggefüge hinaufwirken, wie gegen eine ungemein leichtflüſſige, nie auszitternde Oberfläche; Schwingungen ganz anderer Art als die vielfach kombinierten Tonſchwingungen ſelbſt ſind die Seele der Harmonik.

Erblickt man aber als das Weſen der Harmonik das Einſtrömen von unterbewußten Energien in Klang, von Kraft in Erſcheinung; ſo wäre anderſeits dieſer Vorgang nicht in ſeiner Vollendung erfaßt, wenn man die klangſinnlichen Momente ſelbſt in ihn nicht

* Zugleich wird sich hierbei zeigen, wie längst vertraute Begriffe der Theorie bereits unausgesprochenerweise auf diese Grundzüge hindeuten, sie in manchen Einzelheiten oder gewissen Ausdrucksweisen bereits bergen, aus ihrer verkehrten, am Außenbild der Klänge einsetzenden Einstellung aber nicht an den Wurzeln zu fassen vermögen, und daß die von mir zur Grundlegung erhobenen Gesichtspunkte gar nicht so sehr eines Zusammenhangs mit der bisherigen Musiktheorie entbehren, wie ihnen schon vorgehalten wurde. Obzwar ich gestehen muß, daß ich bei meiner Auffassung von deren Stand und bisherigen Methoden (namentlich den in der Pädagogik noch offiziell eingeführten) diesen Vorwurf mit einiger Befriedigung auf mich nehmen würde, muß ich doch darauf hinweisen, daß sich die Erkenntnisse von Spannungsvorgängen als Wesen und Ursprung der Musik oft mitten aus hölzernem Formel- und Regelwesen gewaltsam Bahn zu brechen suchen und nur der Formulierung, vor allem aber — und hierin lag der hemmendste Rückstand — der psychologischen Fundamentierung harrten. (Als stärkste Annäherung an die Erfassung des Spannungsinhalts der Harmonik erwähne ich immer wieder die kleine Harmonielehre von August Halm (Verlag Göschen 1900) und manche seiner Aufsätze, teilweise jetzt gesammelt unter dem Titel „Von Grenzen und Ländern der Musik“, München 1916.)

einbeziehen würde; die harmonischen Wirkungen sind erst mit dem Ausschwingen in alle die farbenreichen Verschmelzungseindrücke erfüllt, und den klangsinnlichen Ausdruckscharakter der Musik übersehen hieße nichts anderes als die umgekehrten Fehler begehen wie die bisherige Theorie, die von ihm allein ausgeht und die unterbewußten Gestaltungskräfte nicht sieht. Jede einzelne Erscheinung der Musik, von der einfachsten Linie angefangen, zeigt dieses Übergehen von Unhörbarem ins Hörbare, von psychischen Spannungen ins sinnliche Ertönen. Nicht also die Verkennung oder Außerachtlassung der in der klanglichen „Materie" liegenden Momente, sondern ihre Erkennung aus anderer, entgegengesetzter Einstellung ist mit der hier vorangestellten Grundanschauung vom Wesen der Musik für die Theorie gegeben. Man muß von unten- und innenher, nicht von außenher zu ihnen dringen. Ihr vollsinnlicher Ausdruck selbst ist sogar erst damit zu erschöpfen. Die verschiedenen historischen Epochen zeigen auch ungeheure Verschiedenheiten in der Bedeutung und Eigenwirkung, zu welcher sie die klangsinnlichen Momente der Musik gegenüber den inneren dynamischen hervortreten lassen; es gibt Stilperioden, in welchen sie gegenüber einer intensiven Zuwendung z. B. an die rein linearen Ausdrucksenergien stark zurückgedrängt bleiben, was sich auch in einer gewissen asketischen, blassen Gleichförmigkeit der Harmonik äußert, (wie etwa in der holländischen Polyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts), während gerade für die hier in Rede stehende Epoche der romantischen Musik die zu höchster Klangsinnlichkeit gesteigerte Farbenkunst eines der Hauptmerkmale darstellt. Schwankungen der Harmoniestile sind aber nicht nur durch das Maß, in dem das sinnlich-konkrete Moment gegenüber den psychischen Spannkräften hervorgekehrt ist, bestimmt, sondern auch durch die Art ihres Ineinanderwirkens. Auch das vermag namentlich die Romantik zu erweisen. Alle historischen Wandlungen in der Musiktechnik sind nichts als reichverschiedene Formen, in welchen dieses vielfache Schwanken zutage tritt.

Aber auch davon abgesehen, daß es ganz mißverständlich wäre, das klangsinnliche Element in seiner Bedeutung für die Musik und ihre Stile zu übersehen, besteht gerade zwischen diesem selbst und den energetischen Vorgängen ein inniger Zusammenhang, und es wird sich durchgängig zeigen, wie erhöhte innere Dynamik auch gesteigertes Farbenspiel auslöst, und daß eine diffuse Unruhe der Energien es ist, die auch den Taumel der klangsinnlichen Reizwirkungen in der Romantik zeitigt.

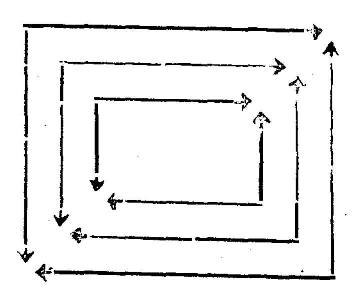
Selbst die klangprächtigste Harmonik beruht nicht in ihren tönenden Ausdrucksformen, und diese machen keineswegs ihren wesentlichen Inhalt aus. Aber ebenso sind auch die Entwicklungslinien, aus denen sie innerhalb eines bestimmten Musikstiles selbst historisch bedingt ist, von einer theoretischen Betrachtung nur zu gewinnen, wenn diese statt auf die sichtbaren Klangformen auf das Erstehen zu ihnen gerichtet ist. Kein Musikstil mag vielleicht deutlicher als derjenige Wagners im „Tristan" erkennen lassen, daß wir in der ganzen Harmonik mit dem Willen, in letzter Linie erst mit dem Ohr hören.

Ludwig Senfl als Atonalist?

Von Dr. Hans Joachim Moser

Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Halle.

Beim Tonkünstlerfest in Weimar überraschte mich der bekannte Komponist Herr Erwin Lendvai gelegentlich eines Gesprächs über die jüngste Kunstbewegung durch die Behauptung, schon Ludwig Senfl habe sich als Atonalist gezeigt, wofür Herr Lendvai sich auf eine Textstelle und ein Notenbeispiel in dem Buche von Dr. Wilhelm Christian Müller in Bremen (1752—1831) „Ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, 1. Band; Versuch einer Ästhetik der Tonkunst"* (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1830) berief. Ich ging dieser dankenswerten Anregung nach, und fand in der Tat zunächst einen Tonsatz vor mir, der Verblüffung erregen durfte. Da Müller mehrere Notenfehler bringt, ging ich auf das von ihm nicht angegebene Original zurück. Es findet sich auf der letzten Seite eines wundervoll gedruckten Folianten mit nachstehendem Titel**: Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant sex, quinque et quatuor vorcum, d. h. zu deutsch: Buch ausgewählter Gesänge, die man gemeinhin Motetten nennt, zu fünf und vier Stimmen. Der berühmte Humanist Conrad Peutinger hat das Buch mit einer vom 1. November 1520 datierten Vorrede versehen, Grimm und Wyrsung in Augsburg sind die Drucker. Ludwig Senfl, der geniale Züricher Schüler Heinrich Isaacs,*** hatte eben durch den Tod Kaiser Maximilians I. seine Wiener Hofkapellmeisterstellung verloren, und während Albrecht Dürer nicht die weite Reise nach den Niederlanden scheute, um sich durch den neuen Herrn (Karl V.) die von dessen kaiserlichen Großvater angesagte Pension bestätigen zu lassen, ging Senfl nach Augsburg, vielleicht um dort den Thronerben bei einem zu vermutenden Reichstag zu erwarten, vielleicht auch, um städtische Dienste anzunehmen. Die Zeit, bis ihm um 1523 eine Berufung nach München beschieden war, benutzte er zur Redaktion eigner und fremder Arbeiten, zumal wird er den Nachlaß Isaacs geordnet und im Humanistenkreis das damals aktuelle Problem der Vertonung antiker Odentexte durchgearbeitet haben. So zeichnet er denn auch für den musikalischen Teil des gesamten Sammelwerkes verantwortlich und steuert zum Schluß das erwähnte Curiosum bei. (Beispiel A am Schluß des Artikels). Wollte man das, wie es geschrieben steht, als Partitur von links nach rechts mit drei Tenören und drei Bässen singen, wobei die schwarzen Noten als Stimmteilungen zu betrachten wären, so würde das in der Tat unerhört atonal klingen. Aber die vorangestellte „Devise" hilft uns auf den Weg: „Notieret die Worte und bezeichnet die Geheimnisse!" Also ordnet zunächst die Worte, dann löst sich das Rätsel. Nun ergibt sich der Wortlaut der ersten Zeile auch, wenn man abwärts die ersten Takte jeder Zeile verfolgt, wenn man die letzte Zeile taktweise rückwärts liest und bei den letzten Takten jeder Zeile entsprechend von unten nach oben verfährt. Ebenso verfolgt man ein mittleres und ein innerstes Viereck, graphisch dargestellt:



* Hat Busoni sich mit seinem bekannten Buchtitel vielleicht hierauf bezogen?

** Ich benutzte das Exemplar der Wiener Staatsbibliothek.

*** Vergl. meine „Geschichte der deutschen Musik" I. Band. (Cotta, Buchhandlung 1920) S. 455 bis 460.

So ergibt sich viermal die asklepiadeïsche Strophe

Sálve sáncta paréns	(Gruß dir, heilige Maid,
dúlcis amór meús	süße Geliebte mein
vírgo pía salús	fromme Jungfrau, der Welt
múndi coelí portá	Heil und des Himmels Tor.)

Offensichtlich handelt es sich um eine, vielleicht von Peutinger gedichtete, geistliche Parodie der bekannten ersten, an Maecenas gerichteten Horazode.

Ordnet man den Worten die zugehörigen Noten bei, so hat man dort, wo zwei Pfeile zusammenstoßen, die schwarzen Noten immer der tieferen Stimme zuzuteilen und natürlich den häufigen Schlüsselwechsel wohl zu beachten. Es ergibt sich auf diese Weise ein sauberer Männerchorsatz, der nach Art der damaligen Odenkompositionen von den Studenten der klassischen Philologie vor, während oder nach der Universitäts-Vorlesung gesungen werden sollte und wurde.* Rhythmisiert man den „choraliter" notierten Satz nach Maßgabe der antiken Metrik, so lautet er harmlos genug. (Beispiel I am Schluß des Artikels). Die Melodie, die mit keiner der sonst bekannten Odenkompositionen Senfls übereinkommt, liegt im Sopran und gehört dem phrygischen Kirchenton an — die Humanisten benutzten gern die alten Tonarten, um möglichst „echt" zu antikisieren. — Das kunstvollste Beispiel solcher Spielerei bietet eine Sonate des Nürnbergers Erasmus Kindermann (1653) für zwei Violinen und Generalbaß „Il Giardino Corrupto", die nach Art eines der damals beliebten Irrgärten und Parklabyrinthe über zwei Blätter hin ihre seltsamen Zeilenwege geht.**

Über Senfl im allgemeinen sagt W. Chr. Müller in seiner Ästhetik I S. 175, nachdem er von der Naturharmonie in den Werken des Troubadours Adam de la Halle (13 Jh.) und der heutigen Älpler gesprochen hat: „Dies ist aber nicht unsere moderne, unsrer Kultur entsprechende Harmonie, die sich auf Regeln wechselnder, durch Übergangstöne (Dissonanzen) erregter, Fortschreitungen der Akkorde gründet, wo jeder Ton der diatonischen, chromatischen, springenden, wechselnden Melodie seinen Baß- und Leiteton, und danach modifizierten Mitteltöne — und jeder Baßgang seine schicklichen Begleitungsakkorde fordert, wie es sich schon in den Motetten am Anfange des 16. Jhr. einigermaßen entwickelt hat, z. B. bei Senfel und Scantelli, wiewohl die Melodien sich unangenehm einander durchkreuzen und für jetzige Musikfreunde allen Reiz verlieren." Über das Unzulängliche und heute völlig Veraltete dieser Ausführungen braucht nicht viel gesagt zu werden. Schon die Zusammenstellung Senfls mit Scandello, die trotz des zeitlichen Abstandes von nur etwa einem halben Jahrhundert durch eine Welt getrennt sind (es ist die scharfe Wasserscheide, die sich zwischen Spätgothik und Renaissance in Deutschland erhebt), ist bezeichnend für des Verfassers geringe und zufällige, bestenfalls auf der Lektüre von Forkels Musikgeschichte basirte Stoffkenntnis. Müller ist sodann offenbar ein Kind der ausgehenden Generalbaßepoche, die ja selbst heute noch weithin im provinzialen Harmonielehreunterricht spukt. Nun, und Stimmkreuzungen —?!

Daß gerade die echte Polyphonie dieser alten Kunst in der modernen Produktion als eine bedeutende Quelle von Anregungen betrachtet wird, rechtfertigt noch einige anschließende Bemerkungen. Die allgemeine Tendenz der heutigen Künste, sich an der Seelenexpression der Primitiven vergleichend zu schulen, lenkt die Aufmerksamkeit wieder vielfach auf die Eckigkeit der musikalischen Frühgothik und damit auf die Frage nach der tonalen Haltung dieser Gebilde. Daß in der Laienkunst des späten Mittelalters (Minnesang, Volkslied, Tänze) Dur und Moll weit früher zum Durchbruch gelangt sind als in der musiktheoretischen Literatur, wo sie letzten Endes erst 1720 mit Mathesons

* Vergl. über diese ganze Literatur meine Musikgeschichte I S. 407—413.

** Siehe den von Felix Schreiber herausgegebenen Kindermann-Band der Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

„Kritischen Musikus“ restlos den Sieg gegen die Kirchentonarten erfochten haben, dürfte heute bereits zu den Binsenwahrheiten gehören. Gerade vom Standpunkt Schönberg'scher Polyphonie darf aber folgendes interessieren:

Joh. Wolf hatte gelegentlich Heinrich Isaac'scher Instrumentalwerke (Einleitung zu Band XIV der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) von dem Erwachen „harmonischer Auffassung“ in der Polyphonie seit 1430 gesprochen. Sehr geistreich sagt zu diesem Punkte Theodor Kroyer im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ XXI (1908) S. 233: „Der kundige Leser weiß, was Wolf mit dem Schlagwort „harmonische Auffassung“ hier bezeichnen will; um aber Mißverständnissen vorzubeugen, wäre es vielleicht angebracht, statt „harmonisch“ ein anderes Beiwort zu wählen. Noch bis tief ins 16 Jhr. gilt der Zusammenklang nicht etwa als Akkord im modernen Verstand, sondern in erster Linie als poly-melodisches Produkt. Auch wo Zusammenklänge in „tonaler“ Beziehung erscheinen, ist der Standpunkt der alte, und die „tonale“ Wirkung tragen erst wir Moderne in diese Gebilde hinein, weil uns das Gefühl für das absolut Melodische der alten Gesänge durch unsere grundverschiedene melodische Erziehung, die von der harmonischen Deutung ausgeht, verkümmert ist. Eine Zeit, die mit Kirchentönen und Hexachorden operiert, denkt nicht harmonisch, sondern setzt notwendig die Fähigkeit voraus, Klangfolgen eben als eine Summe absoluter Tonreihen aufzufassen; und diese Fähigkeit hat man sicher nicht erst im 16. Jhr. erworben. Darin liegt sonach ein fundamentaler Unterschied, der für das Verständnis alter Musik von höchster Bedeutung und nicht genug zu betonen ist. Es ist darum mehr als bedenklich, zu sagen: man werde gut tun, sich dem Unterschied des Musikempfindens der alten Tonsetzer von dem unsern möglichst gering zu denken! Was nur für gewisse Ausnahmefälle, die es stets gab, zutrifft, wird hier generalisiert, und die Gefahr rückt nahe, daß man schließlich die scheinbaren Härten der Klangfolgen und Kadenzbildungen in den alten Tonsätzen für Cruditäten nimmt und — „korrigiert“, wie bereits von einem namhaften Musikgelehrten* geschehen! Es ist nicht leicht, ein treffendes Wort für eine so fremdartige Erscheinung wie die „Harmonik“ der altklassischen Chormusik zu prägen, aber es ist nachgerade Gebot. Aber sagen wir vorläufig, bis ein besseres gefunden, „tektonische“ Auffassung. Ich denke dabei ebenso sehr an das griechische τεκεῖν im Sinn von „Ordnen“ und „Fügen“ (= einem kirchentonalen Prinzip einordnen) wie an die architektonische Wirkung eines solcherart, auf Grundlage eines Kirchentons wohlgeordneten Melodiegefüges.“

Fragt man nun nach wirklichen Kühnheiten in der älteren Musik, die mit den heutigen Bestrebungen in Vergleich gesetzt werden könnten, so wird von einer Atonalität im Sinne eines hemmungslosen Schweifens durch das Gebiet der Kleintonalitäten unter Verzicht auf Einheitlichkeit der Großtonalität nur in verhältnismäßig bescheidenen Grenzen die Rede sein können. Der Kreis der venetianischen Chromatiker Mitte des 16. Jhr. um den Fürsten Venosa herum ist ja bekannt, die enharmonischen Experimente der Schule Zarlinos, die harmonischen Freiheiten Monteverdis und der Seinen ebenfalls. Man vergleiche etwa, was H. Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette“ über die „Sacrae cantiones“ des Heinrich Schütz (1625) sagt.

Einer anderen Kühnheit jener Zeit aber sei noch mit einigen Worten gedacht, die gerade heute von Bedeutung ist. Man betrachtete damals c und cis oder des und d in ihrer Eigenschaft als Terztöne nur als klangliche Spielarten ein und desgleichen Stammtons c bezw. d, sodaß die zugehörigen Dreiklänge sozusagen einem monistischen Einheitsgeschlecht (trias harmonica) angehörten, nicht in der Zweigeschlechtigkeit nach Dur und Moll auseinanderklafften. So hing es ganz von der Stimmführung ab, ob man über dem a - Fundament c oder cis wählte, beides konnte gleichzeitig als verminderte

* Gemeint ist wohl H. Riemann (Anm. v. H. J. M.)

oder übermäßige Oktave auftreten, und zumal die heute selbst von recht fortschrittlichen Harmonikern noch gern betonte Empfindlichkeit gegen Querstände existierte nicht. Man sehe etwa in H. J. Scheins Opella nova (1618/26) die mit thematischer Hartnäckigkeit wiederkehrende Bildung.* (Beispiel II). Wesentlich schärfer aber wirkt dann dieses Reizmittel bei simultanem Erklingen. Das drastischste Beispiel dürfte kaum bekannt sein: es findet sich 1634 im zweiten Teil der „geistlichen Konzerte" von Samuel Scheidt, dem berühmten Organisten zu Halle a. d. Saale, wo es in dem Stück Nr. 11 mehrfach heißt: (Beispiel III). Daß es sich nicht um einen Druckfehler handelt, beweisen nicht nur die Parallelstellen, sondern vor allem die Notiz des Autors im Inhaltsverzeichnis zu diesem Stück: „Daß etliche Dissonantien in diesem Psalm, ist mit Fleiß komponiert wegen des Textes". Also eine primitive Form von Ausdrucksbemühung („musica riservata" sagte man damals), die aber weniger gehört und empfunden, als vielmehr erdacht und ausgeklügelt anmutet. Es sollte sich eben so grimmig als nur irgend denkbar reiben.

Einen drolligen Beleg zu diesem Kapitel finde ich auch im druckfertigen Manuskript des 2. Bandes zur „Geschichte des Violinspiels" meines Vaters Andreas Moser: Bartholomeo Compagnioli, der bekannte Enkelschüler Tartinis und langjährige Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus, führt in seiner Violinschule v. 1797 (Ausgabe Breitkopf & Härtel 1827 S. 121) das viergestrichene g mehrfach innerhalb des aufsteigenden Gdur-Dreiklangs als natürliches Flageolet aus. (Beispiel IV). Da ein solches Flageolet sich in der Nähe der geforderten Tonhöhe nur als 5. Oberton (gis""!) findet, rechnet Compagnoli offenbar mit der Erfahrung, daß unserem durch die gleichschwebende Temperatur verdorbenen Ohr wirklich reine Tonverhältnisse, wie sie aus der Teilung der Seite resultieren, ohnehin unrein vorkommen, und mit der Schnelligkeit des vorübereilenden Inkulpanten, der seine Illegitimität aber durch glänzendere Klangfarbe wett machen soll!

Steht man aber nun einmal, wie Scheidt sonst sehr energisch, auf dem Standpunkt der Generalbaßharmonik, so wird man dem alten Zelter recht geben dürfen, der an Goethe schreibt: (Mai 1808)** „Das Ohr kann alle Dissonanzen nebeneinander vertragen: die Prime neben der Sekunde, die Sekunde neben der Quarte, die Quarte neben der Quinte usw.; doch die kleine Terz neben der großen Terz ist unausstehlich, weil es unauflöslich ist." Solange man also die Dissonanz noch als einen nach Lösung verlangenden Spannungsfaktor betrachtet, ist das gleichzeitige Erklingen von gleichnamigem Dur- und Moll eine „Contradictio in adjecto", für die Scheidts milde Bezeichnung „Dissonanz" besser durch „Disharmonie" zu ersetzen wäre. Betrachtet man aber die Dissonanz nur noch als Klangfarbe oder als lineares Zufallsprodukt, so hat der besprochene Klang soviel Daseinsberechtigung wie jeder andere, da seine Existenz ja überhaupt nicht mehr durch irgend ein objektives Kriterium verteidigt zu werden braucht.
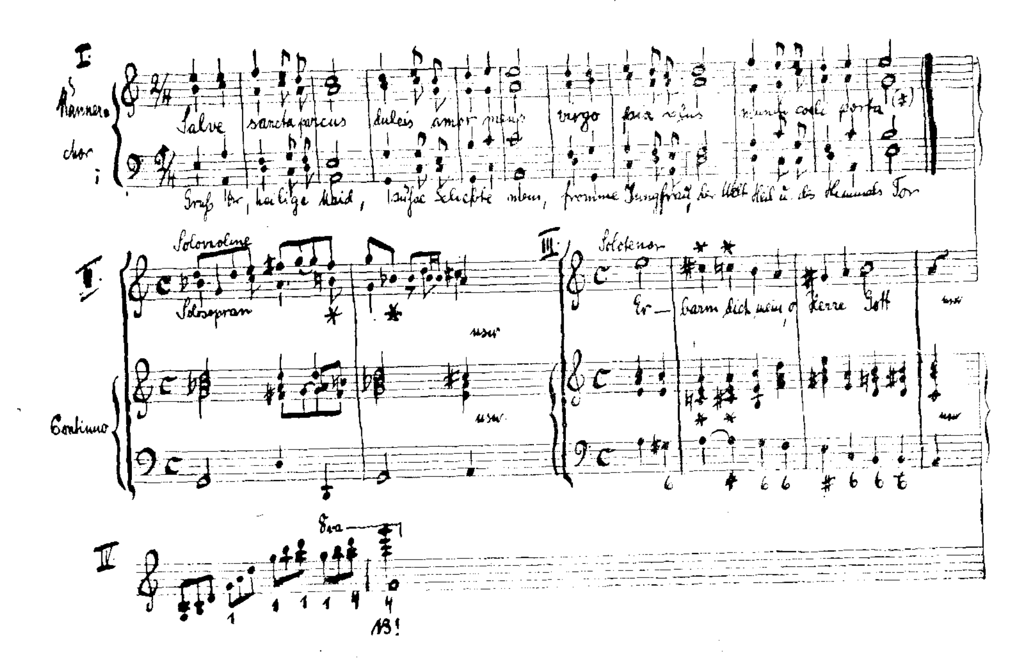
Ich glaube, nach dem Gesagten wird von dem, was die heutigen Entdeckungsreisenden im Neuland der Harmonik suchen, in der Kunst der alten Zeit nicht allzuviel zu finden sein. Eher in Hinsicht auf eigenartige Formideen; und es würde der neuesten Kunst m. E. zum Segen sein, wenn sie die alten, ihr als abgebraucht geltenden Formen möglichst durch geistreiche neue Formen ersetzte, statt hier etwa einem Ideal des „Aformalen" nachzustreben. Gerade die Kunst des 14. und 15. Jhr. verfügte (man vergleiche etwa H. Riemanns Handbuch der Musikgeschichte über die Rondeaux und Balladen jener Zeit) über einen schier unerschöpflichen Wagemut in architektonischer Hinsicht, dessen Anregungen von der Folgezeit bisher nur erst zum allergeringsten Teil ausgenutzt worden sind.

(Notenbeispiele siehe folgende Seite.)
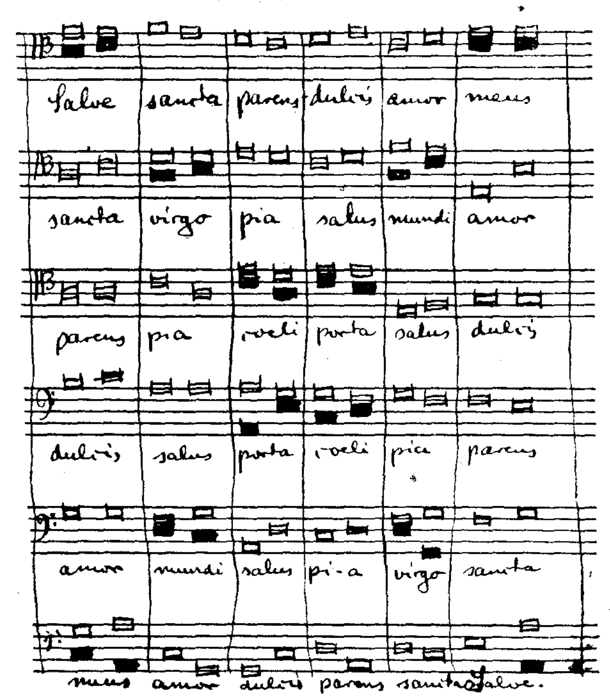
* A. Prüfers Gesamtausgabe der Werke Scheins Bd. V S. 21.

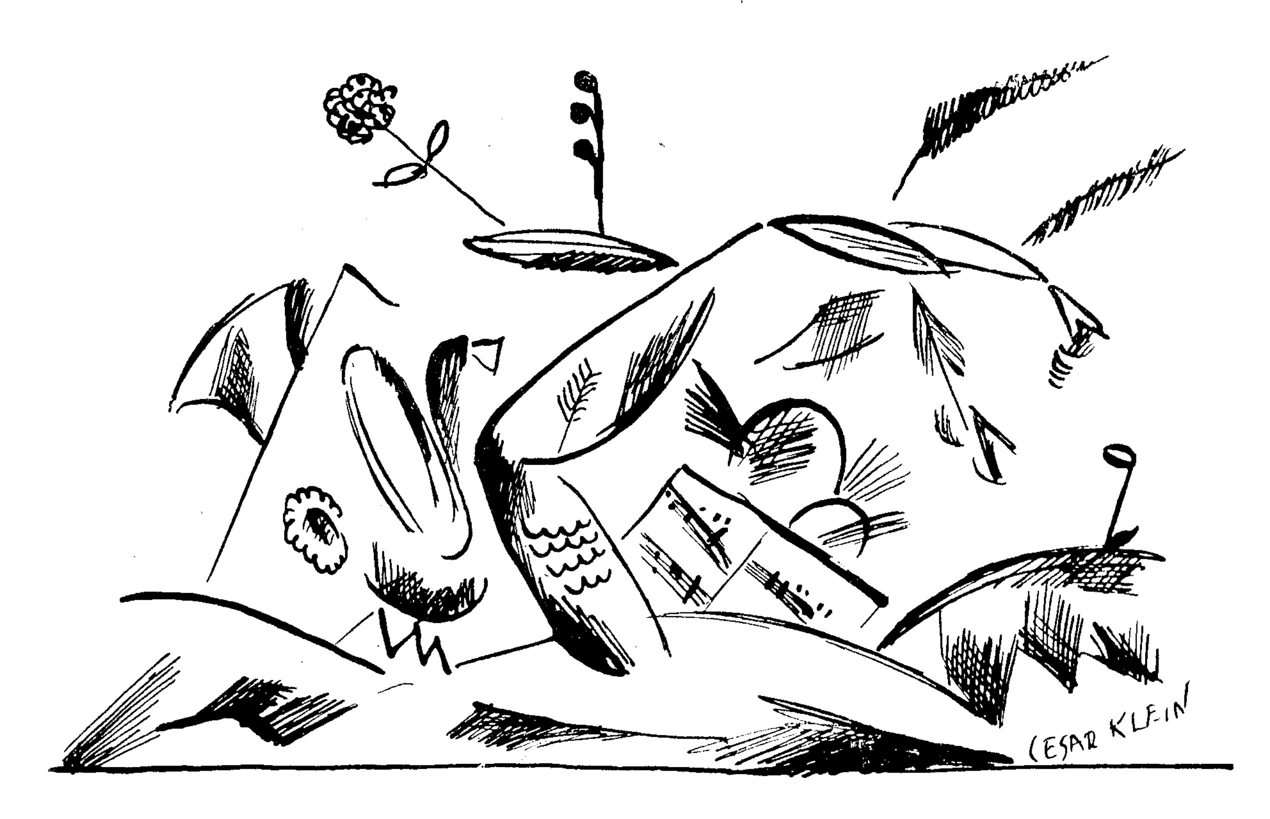
** Ausgabe des Briefwechsels bei Reclam (L. Geiger) I S. 224.

Beispiele:



A) Canon. Notate verba, et signate mysteria. L(udwig) S(enfl).





Das Stilproblem in der Musik

Von Dr. Kathi Meyer.

Gibt es einen Stil in der Musik, den man mit außermusikalischen Begriffen fassen kann? Verneint man diese Forderung, so wird es genügen, die verschiedenen Perioden mit rein musikalischen Ausdrücken zu charakterisieren, etwa: 1. einstimmig unbegleitete Epoche (bis zum 10. Jahrh.); 2. unbegleitete mehrstimmige Periode (bis zum 17. Jahrh.); 3. begleitete ein- und mehrstimmige Musik (bis auf unsere Zeit). Es lassen sich hieraus eine Kette interessanter Folgerungen ziehen, etwa, daß die erste Epoche ihren besonderen künstlerischen Reiz durch die feine sprachrhythmische Variationsmöglichkeit erhält. Hierauf muß die zweite Periode verzichten, gewinnt aber dafür die polyphone Mehrstimmigkeit. Die Bewegung wird jetzt mannigfaltiger durch mehrere Faktoren — gegen eine Stimme vorher — hervorgebracht, bei größerer rhythmischer Bindung als früher. Die dritte, moderne Zeit gibt zum großen Teil die melodische Selbständigkeit der einzelnen Stimmen auf, und gewinnt dafür die merkwürdige Belebung durch den eigenartigen Wechsel von reiner (Streicher) und temperierter (Bläser) Tonalität, der im heutigen Orchester fast an der Grenze angelangt zu sein scheint. Von dieser Art geht wiederum die modernste Musik ab, die es auf eine mannigfaltigere Variation der Tonalität abgesehen zu haben scheint. Welche Qualität sie dagegen abzustoßen gedenkt, läßt sich noch nicht erkennen. Wo man auch hinsieht, bezüglich Rhythmus, Periodenbau — überall ist das Streben nach einer stärkeren Differenzierung aufzuweisen.

Von diesem rein musikalischen Standpunkt aus lassen sich noch weitere Stilprobleme behandeln, so das der Differenzqualitäten; wonach jede Generation besonders empfindlich gegen die Eigenheiten reagiert, die von den Vorgängern unterstrichen worden sind. Es kommt dadurch ein ewiges Auf und Ab in den Lauf der Entwicklung. Ein typischer Wertmesser für diese Hypothese ist die jeweilige Wertschätzung eines Künstlers. Wir brauchen nur an Komponisten wie Bach und Mozart zu denken. Mozart, heute hochgeschätzt, wurde in der vorigen Generation mißachtet (im Gegensatz zu Wagners pathetischer geschwungener Linie!), vordem wurde er geschätzt, noch früher wieder unterschätzt. Ähnlich ging es mit Wagner und überhaupt mit der Wertung der einzelnen Perioden gegeneinander. Wir sind heute empfindlicher gegen die Schwächen eines Wagner, als gegen die vielleicht stärkeren Mängel eines Komponisten aus früheren Zeiten. Den Weg der Entwicklung bestimmt also nicht allein der Fortlauf, sondern auch eine rückwärtige Bewegung gegen die voraufgehende Epoche.

Wie ist nun das Stilproblem zu lösen, wenn man außermusikalische Begriffe heranzieht? Wir stehen heute auf dem ästhetischen Standpunkt, daß die Hermeneutik, solange nichts Besseres vorhanden, die brauchbarste Methode ist; doch befindet sie sich noch zu sehr im Anfangsstadium. Trotzdem aber stehen wir schon heute teilweis ratlos vor einst gültig gewesenen Auslegungen der letzten Generation. Gewiß, will man zu einer Wertung kommen, so ist der „Ver-

gleich" unentbehrlich; sollte man nicht aber — wenigstens als Ergänzung — nur innerhalb einer Kunst vergleichen? Aus der verschiednen Behandlung des gleichen Vorwurfs — des Messetextes z. B. — ließen sich gewiß Aufschlüsse über den verschiednen Zeit-, Lokal- und Individualstil* zweier Künstler folgern. Die außermusikalische Methode kann nur wertvoll werden, wenn sie Einordnung in die kulturellen Verhältnisse anstrebt. Hier bei dem Stilproblem kommt es auf die Lösung der Frage an: „Können wir in der Musik entsprechend der sonstigen Kultur Stilproben unterscheiden? Für das Altertum und das frühe Mittelalter sind wir bei dem heutigen Stand der Musikwissenschaft noch nicht dazu in der Lage. Ein wirkliches Stilempfinden wird erst möglich etwa vom 15. Jahrhundert an. Aber auch von diesem Zeitpunkt an sind wir nicht annähernd so orientiert, wie in der Literatur und den bildenden Künsten. Man pflegt in der Musik nur folgende Epochen als geschlossene Stilperioden zu bezeichnen: die Renaissance (Beginn 1600), die Zeit der Klassiker (1800) und die Romantik (von Schubert bis zu Brahms und Wagner). Die musikalische Renaissance fällt also keineswegs mit der Zeit zusammen, die wir sonst unter diesem Namen begreifen. In Architektur und Malerei rechnet man die Renaissance zur Epoche der Palestrina und Lasso, die stilistisch wesentlich anders ist, als die der Peri und Caccini. Die beiden anderen Perioden sind nach den literarischen Strömungen benannt. Die Klassikerepoche fällt zeitlich annähernd mit der literarischen zusammen, während die recht weit gefaßte musikalische Romantik eine viel längere Spanne umfaßt als in der Literatur. Man braucht jedoch nur die vorbereitenden Schulen zu betrachten — wie die Stürmer und Dränger in ihrem Verhältnis zu Goethe und Schiller, dem in der Musik nichts zu vergleichen ist — um des mehr Zufälligen der Übereinstimmung inne zu werden. Ebenso skeptisch muß man sich zu dem Nebeneinanderstellen des malerischen und musikalischen Impressionismus verhalten. Die musikalische Ästhetik müßte tiefer fundiert werden, um zu einer ernsten Klärung des Stilproblems und zu einer richtigen Periodisierung der Musikgeschichte zu gelangen. Die landläufige Einteilung ist jedenfalls abzulehnen.

Einen Weg zu brauchbaren Resultaten sehe ich in folgendem Vorgehen: Man muß sich bewußt werden, daß mehrere Faktoren zu dem vereinigt sind, was wir Musik nennen, nämlich Rhythmus, Melodie, Harmonie u. a. Von Rhythmus sprechen wir auch in der Literatur und Architektur, von Melodie und Harmonie jedoch nur in allgemeinerem, übertragenem Sinne. Bezüglich des Rhythmus ließen sich also Analogien zwischen den einzelnen Künsten festlegen. Wichtiger scheint mir, darauf zu achten, daß jeder dieser Faktoren im Menschen auf bestimmte Empfindungsgebiete wirkt. Rhythmus und Stimmführung (Kontrapunktik, Verarbeitung) stärker auf die Willenseigenschaften, Melodik und mehr noch Harmonik stärker auf die Sinnes-Organe. Man müßte die einzelnen Epochen daraufhin untersuchen, welche der erwähnten Kräfte sie besonders betonen. Aus den Ergebnissen wäre zweierlei zu folgern, erstens ob Parallelitäten mit den anderen Künsten bestehen, und zweitens, ob darüber hinaus sich Rückschlüsse auf den Geist der Zeit machen lassen. Erst auf Grund positiver Ergebnisse liesse sich dann die Musik in die sonstige Kultur einfügen. Wie unsicher die bisherige Klassifizierung war, kann man an dem Beispiel Bach's sehen, der einmal als gotisch, einmal als barock, mitunter selbst als Rokoko empfunden wird. So vielseitig auch die Kompositionen Bachs sind, so dürfen sie doch nicht als so vieldeutig aufgefaßt werden. Immerhin ist eins festzustellen, daß es sich bei all diesen Benennungen um expressionistische Stile handelt. Sollte dies nicht die Theorie von der Wertung der einzelnen Faktoren in den Künsten bestätigen?

Ich will zum Schluß an Beispielen zeigen, in welcher Weise ich mir die Theorie angewandt, und weiter zu entwickeln gedenke. Das Überwältigende in den Beethovenschen Symphonien ist in dem machtvollen Rhythmus und in der hinreißenden Verarbeitung (Durchführung) gegeben, d. h. es beruht auf den Faktoren, die besonders auf den Willen einwirken. (Ich umgehe absichtlich den Ausdruck Intellekt.) Als Parallelerscheinung ist Schiller zu nennen; auch bei ihm Pathos, mächtiger Rhythmus, keine Schilderung von Stimmung, sondern Aktion. Beide Künstler in ihrer Richtung Kinder der Zeit, Träger der Revolutionsideen von 1789, Verkörperer der Emphase der neuen ethischen Grundsätze. (Ich lege der Wirksamkeit der herrschenden Ideen, mögen sie ethisch sein oder historisch-artistisch wie in der Renaissance, mehr Bedeutung bei, als der Einwirkung der sozialen Verhältnisse.) Als zweites Beispiel sei der Versuch angeführt, eine Parallele zwischen den Impressionisten und Richard Strauß herzustellen. Man überschätzt heut zu oft bei dieser Malerschule den Namen (impression), der zwar nicht ganz zusammenhangslos mit ihren Tendenzen ist, aber nur nebensächliche Bedeutung hat. Den Nachdruck bei ihren Bildern legten diese Künstler nicht so sehr auf das subjektive Moment des Eindrucks, noch weniger auf die Wirkung, die sie auf das Publikum ausübten, sondern das, was sie zum Prinzip erheben wollten, war die veränderte Technik, die Verlegung der Werkstätte vom Atelier in die Natur, also Naturalismus, Freilicht statt Unnatur und Atelierbeleuchtung. Der Unterschied zu

* Der Begriff Stil, der ursprünglich aus dem literarischen stammt, läßt sich in drei Unterabteitungen: Ort-, Zeit- und Individualstil, zerlegen. Der örtliche Unterschied fällt im Literarischen mit der Trennung in verschiedne Sprachen zusammen. Daß dieser sprachliche Stil mit dem Geist und der Kultur der Zeit in engster Verbindung steht, erklärt sich aus dem gleichen Instrument, das beide ständig benutzen, dem Wortschatz. Wir brauchen nur an eine Erscheinung zu denken, wie die Verwilderung der Sprache im Deutschland des dreißigjährigen Krieges.

den Bildern der Vorgänger lag nicht im „was" des Vorwurfs, sondern im „wie". Die Folge des „plain air" war die Betonung der kräftigen, reinen Farben, die man mutig nebeneinander setzte, im Gegensatz zur gewohnten „sauce brune". Die Farbe ist die eigentliche Materie der Malerei, die sie und nur sie allein von allen Zweigen der bildenden Künste besitzt. Dem entspricht in der Musik der Klang. Den Impressionisten zu vergleichen waren die Musiker, die in ihren Kompositionen das Klangliche als selbständiges Phänomen betonen, und zu diesen gehört ohne Zweifel Richard Strauß. Auch hier ist es möglich, weiter zu gehen, um Parallelen zum Geist der Zeit zu ziehen. Nach der obigen Einteilung würde die Farbe ebenso wie der Klang zu den Qualitäten zu zählen sein, deren Wirkung vor allem die Sinne, das mehr Passive im Menschen erregt. Farbe und Ton sind in stärkerer Weise Materie des Kunstwerks als Zeichnung und Rhythmus u. a. Von der Materie läßt sich leicht auf Materialismus schließen, dem typischen Geist der vorhergehenden Generationen, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die Impressionisten zeitlich nicht ganz mit Richard Strauß zusammenfallen.

Als drittes Beispiel sei ein Fall aus der modernen Musik erwähnt. Bei den Bestrebungen, die Tonalität zu erweitern, hat man auch exotische Tonsysteme u. a. aufgenommen. Als Parallelen in den bildenden Künsten sei auf die Einwirkung japanischer Technik in der heutigen Holzschnittmanier hingewiesen, im Zusammenhang damit auf die Internationalisierung der heutigen Kultur.

In dieser Weise müßte die Theorie vorsichtig weiter ausgebaut werden. Ich halte diese Verbindung und Parallesierung von rein musikalischen zu außermusikalischen Kunstwerken, und darüber hinaus zur Geistigkeit der Generation für einen Weg, der immerhin zu Resultaten führen kann, wie z. B. zu einer richtigen Periodisierung der Musikgeschichte und schließlich zu einer musikalischen Stillehre.

Oper und — Revolution

Ein Notschrei

Von Rudolf Schulz-Dornburg, Bochum.

Man ist mit seiner deutschen Revolution in den Konservativismus seiner Kunst hineingeschlafen. Während die Produktiven, über zerbrochene Formen hintastend, sich ehrlich zwischen Gespött und — Nicht-Verstanden-werden durchringen, erstarrt die Reproduktion (und nicht nur beim Theater) im Herkömmlichen, hört allzu früh der Versuch zur Reform auf.

Richard Wagner: „In Wahrheit bin ich der Meinung, daß es mit dem Theater überhaupt eine mißliche Sache ist, und daß es für einen Menschen, der etwas Ernstes vor hat, im Grunde besser ist, sich garnicht damit zu befassen." Und Gustav Mahler: „Ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hoch gesteckt, nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem Widerstand der Materie, der Tücke des Objektes ist niemand so überantwortet wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes darangesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht gescheut und durfte daher auch von den andern die Anspannung aller Kräfte fordern."

Heute: Das Schauspiel in sichtbarer Entwicklung. Viel gute Abrundung eines Werkes immerhin und überall wieder, daß nicht nur dem Eingeweihten Unterschiede sichtbar werden. Bereits eine bestimmte Trennung: Komödie als Unterhaltung, lustig oder hübsch, — und spectaculum als Feier, erschütternd, nachhallend.

In der Oper bewußte Täuschung. Während des Krieges am stärksten betont — Theater als „Kulturfaktor", Vorstellung als beruhigende Freude in schweren Tagen —, der Künstler nach dem Grade seiner sogenannten Beliebtheit beschäftigt, abwechslungsreicher Spielplan, eine Sache schön nach der andern, — Tiefland, Troubadour, Mignon, Lohengrin, sonst spielt ich mit Szepter; immer aber als Superlativ in der Ausführung: „Tradition" das Dogma. „Tradition" angewendet auf Kunstübung! — ein fürchterliches Wort für den, der ein direktes Verhältnis zum Kunstwerk hat.

„Nichts beleuchtet so sehr die Leerheit und Totheit des Kunsttreibens, die Verlassenheit des lebendigen Kunstwerkes in dieser toten Welt, als die heilige Anwendung der Tradition mit oder ohne Eingeständnis." (Hans Pfitzner.)

Aller Haß des Künstlers und alle Kraft des Künstlers sollen sich aufbäumen gegen die Tradition der Gesetzgeber.

Doch das schlendert weiter.

Niemand wird mit einem Mal Vollendung hinstellen, aber es soll doch dahingestrebt werden, über dem Irrtum der Wille stehen!

Da sind Sänger. Lernen singen — richtig singen nur der Bruchteil — in Gesangschulen, bei Gesanglehrern. Nur die Auserwählten im „Ensemble" singen Gluck und Mozart. Musik, gar Verständnis für das Kunstwerk in seinen tiefsten Schwingungen — gehört

nicht zum Studium. Ganz Einfaches braucht's nicht, greifen wir etwa heraus: Stilunterschiede (zwischen Fidelio, Mignon und Aida) — dramatischer Aufbau des Werkes (Donna Anna im Giovanni, Gilda im Rigoletto) — Kenntnis der Tonalität (Rezitative vor Arien) etc. Die Sänger von Figaros Hochzeit können das Werk nicht italienisch lesen, erfahren sicher erst beim Einstudieren, wie sie Verzierungen bei Beethoven oder Weber zu singen haben. Wundervolle Ausnahmen bestätigen nur schmerzhaft die Regel.

Dann sind die Musiker im Orchester. Ehrlich Geplagte. Maßlos durch Proben, Aufführungen und womöglich noch große Symphoniekonzerte überanstrengt. Im Durchschnitt — Nur-Musiker. In einer selbst auf größten Konservatorien lächerlich einseitigen Ausbildung auf ihr Instrument vorbereitet; bei schweren äußerlichen Verhältnissen mit der Ausbildung durchgepeitscht. Beschämend fleißig (wüßte das Publikum von den Leiden eines Clarinettisten mit seinem Instrument, der schwierigen Arbeit des Harfenisten), leben sie in ewigem Gleichmaß: Probe, Vorstellung, Unterricht. Erleben tägliche Anerkennung der Sänger, der Dirigenten — wie wenig bleibt für den Einzelnen, wenn er den Siegfried oder die Salome geblasen hat. Theoretisch ist der Musiker so sehr Künstler wie der Kapellmeister; ein Idealorchester, wenn ein ganzer Körper mehr musikalisch nicht nur unter der Hypnose eines begnadeten Taktschlägers empfindet, sondern alle, der erste Konzertmeister und der zweite Pauker als Künstler gestalten.

Was aber ist der Kapellmeister? Fragt die Sitte: Sicher ist, daß er zunächst — Routinier sein muß. Die Fülle seiner praktischen Arbeit, vor allem an mittleren Theatern, läßt ihm selten Zeit zu so tiefem Einfühlen in die Partitur, daß er sie nachschafft.

Ein Kapellmeister sagte mir einmal: „Sie können die musikalische Leitung ohne jede Probe ruhig übernehmen, das ist an allen Theatern so Sitte, und Opern wie der Tannhäuser stehen ja in der Auffassung fest!" Als ob nicht erst da das Eigentliche heißester Arbeit begänne, nämlich das Feststehende zu lockern, wieder lebendig und wahr zu machen, in unermüdlicher Arbeit Schwingung und Gegenschwingung auszulösen!!

Dies mein ceterum-censeo ist nur der Ruf eines Tags. Es liegt nicht am Einzelnen: in den Wurzeln nagt der Wurm, der das ganze System unterwühlt.

Teile eines Programms: Erziehung der Sänger (neben richtiger Stimmbildung) auf Universitäten der Kunst, die nichts mit dem lächerlich verknöcherten Schulbetrieb jetziger Musikschulen gemein haben (auch Ärzte können gesetzlich gegen Kurpfuscher vorgehen). Staatliche Organisierung von Anfängerbühnen, zu denen man inoffiziell die kleinen Theater machen könnte (die nur einen Stamm von alten, ordentlichen Mimen haben müßten). So würde dreifach bessere Arbeit geleistet, als wir sie heute vorfinden.

Von da aus an die Musentempel der großen Städte, der Städte mit reichen Mitteln. Und hier: Zunächst eine Art guter, frischer Unterhaltungskunst auf laufendem Spielplan, solange die Häuser Geld bringen müssen: hübscher Lortzing, Meyerbeer, „Faust und Margarethe" und das „Glöckchen", Fledermaus und sonstige klassische Operetten. Daneben aber bereits von Beginn an: Mit vorgebildeten Sängern den Sonntag und den Werktag zum ewigen Feiertag für das Werk machen. Wer in solches Theater kommt, geht in die Kirche, in der nichts dunkel und düster.

Dazu sollen Musiker zu Künstlern ausgebildet werden, gestützt durch eine frische Erziehung zu Dingen der Allgemeinbildung, in pädagogisch interessanter Verknüpfung mit den zukünftigen Aufgaben des Berufs.

Dies alles in einem Spielplan, der Zeit läßt; dem musikalischen und szenischen Leiter zum Wichtigsten, zur Vorbereitung; Dem Ganzen: Solisten, Orchester, Chor, zur Einarbeit.

Auch das ist nicht fantastischer Traum: Wo das Werk in der Vollendung herausgebracht wird, — muß sichtbare Erkenntnis im Zuschauer erstehen. Gutes ist: Das wollende Nachschaffen des Vollendeten; über die Gefahr der Zufälle hin im gemeinsamen Willen zur Einheitlichkeit. Von der aber sagt ein großer Meister besser als ich's vermag: „Einheitlichkeit heißt also das Losungswort, dem sich mit gleicher Berechtigung kein anderes an die Seite stellen läßt. Denn einmal: im Kopfe des Schöpfers war es ein Bild, von einem Geiste durchtränkt, ein lebendiger Organismus. Dann, auf dem Wege in die Welt, spaltet es sich in Teile: in die Faktoren, in verschiedene Köpfe, in die Vielheit. Diese Teile so zusammenfügen, daß das alte Urbild entsteht, die Töne zu dem Akkord zusammenzustimmen, der den alten Urgrundton hören läßt: Das ist die Aufgabe" (Hans Pfitzner).

Kunst heißt Opferung: Künstler sein heißt kämpfender Priester sein in dienendem Leid.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von
Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 % + 10%.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Kauf, Franz: Abendmusik f. Streichorch. Cieplik, Beuthen 3 M.; jede St. 0,80 M.

Strauß, Rich.: op. 60 Suite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann". Fürstner, Berlin. Preis n Vereinbar.

b) Kammermusik

Bach, Joh. Christoph Friedr.: Trio (G) f. Viol., Viola u. Pfte 5 M.; Trio (C) f. Flöte, Viol. u. Pfte 4,50 M.; Septett (C) f. 2 Hörn., Ob., Viol., Vla, Vcello u. Pfte 6 M. (hrsg. v. Geo. Schünemann) Siegel, Lpz

Bohnke, Emil: op. 5 Trio (b) f. Viol., Vcello u. Pfte. Simrock 12 M.

Huber, Hans: op 136 Quintett f. Pfte, Fl., Klarin., Horn u. Fag. Hug, Lpz 20 M.

Hummel, Joh. Nep.: op. 50 Sonate (D) f. Flöte (oder Viol.) u. Pfte (H. W. Draber). Bote & Bock 4 M.

Leidesdorf, M. J.: Sonate (G) f. Flöte u. Pfte (H. W. Draber). Bote & Bock 4 M.

Straesser, Ewald: op. 34 Quintett f. Klarin., 2 Viol., Vla u. Vcello. Simrock kl. Part. 4 M.; St. 12 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Andreae, Volkmar: op. 32 Rhapsodie f. Viol. m. Orch. Hug, Lpz P. u. St. Preis nach Vereinbar.; f. Viol. m. Klav. 6 M.

Bach, Joh. Christ. Friedr.: Sonaten f. Klav. (G. Schünemann). Siegel, Lpz Nr 1 (A) 3 M.; 2 (D) 3 M.; 3 (A) 3,50 M.; dsgl. Sonate f. Klav. zu 4 Hdn (C) 5 M.

Bohnke, Emil: op. 6 u. 8 Klavierstücke. Simrock je 5 M.

Breithaupt, Rud. Maria: Die natürliche Klaviertechnik. Teil III Prakt. Studien Heft 3. Kahnt, Lpz 8 M.

Davidoff, Karl: Album. 6 ausgew. Stücke f. Vcello m. Pfte (Paul Michael). Litolff, Braunschweig 1,50 M.

Ebel, Arnold: op. 21 Fantasia espasiva f. Klav. noch ungedruckt [Uraufführ. 16. 9. 20 Berlin]

Gruner, Wilh. L.: op. 7 Klavierstücke. Simrock Nr 1 bis 3 u. 5 je 1,50 M.; Nr 4 1 M.

Haydn, Joseph: Sonaten f. Flöte (Viol.) m. Pfte (H. W. Draber) in C und Es (letztere nach Quartett op. 76 Nr 6). Bote & Bock je 4 M.

Kahn, Robert: op. 67 Zwischen Sommer und Herbst. Elf Klavierstücke. Bote & Bock Heft 1 u. 2 je 4 M.; Heft 3 5 M.

Leipold, Bruno: op. 113 Sammlung v. 86 klass. und modernen Orgelstücken in leichter Spielart z. Gebrauch beim Gottesdienst. Hug, Lpz 4,50 M.

Liszt, Franz: Fantasie über ungar. Volksmelodien für Pfte m. untergel. 2. Pfte bearb. (Max Pauer). Litolff, Braunschweig 1,50 M.

—: Ungar. Rhapsodie Nr 19 zum Konzertgebrauch bearb. (Ferr. Busoni). Breitkopf & Härtel 1,50 M.

Oyen, Joh. van: op. 2 Sechs Klavierstücke. B. Siegel, Berlin 3 M.

Rabel, Anton: op. 21 Sommertage. Kleine Stimmungsbilder f. Pfte. Wunderhorn-Verl., München 3 M.

Schelb, Josef: op 6 Drei Klavierstücke. Wunderhorn-Verl., München 4 M.

Vivaldi, Antonio: Largo f. Viol. u. Klav. (Harmon., Org.), bearb. v. Hjalmar v. Dameck. Raabe & Plothow, Berlin 1,50 M.

Wolfram, Karl: op. 18 Der Cantus firmus auf der Orgel Bd II: Uralte Trostgesänge u. Friedensklänge in Vorspielen zu Kirchenmelodien f. Orgel. Bertelsmann, Gütersloh 8,50 M.

Zilcher, Hermann: op. 22 Klage. Konzertstück f. Viol. Mit Pfte bearb. (Walter Arch). Breitkopf & Härtel, 2,50 M

II. Gesangsmusik

(Opern)

Hubay, Jenö: op. 85 Moosröschen. Musikal. Novelle. Klav.-A. Universal-Ed. 15 M.

Kelley, Edgar Stillmann: op. 37 The Pilgrim's Progress. A musical miracle play. Klav.-A. Ol. Ditson Comp., Boston 2,50 Doll. [Konzertauff. 9. 4. New York]

b) Sonstige Gesangsmusik

Berndt, Martin: Kindelwiegenlieder f. Ges. m. Pfte. Zimmermann, Lpz 2 M.

Dachs, Michael: op. 29 Orgelbegleitung zum Kyriale vatikanischer Lesart mit deutschen Rubriken. Cieplik, Beuthen OS 10 M.

Frank, Ernst: op. 14 Sechszehn Duettinen aus „Am Fenster“ von Kate Greenaway f. Sopr. u. Alt m. Pfte. [N. A] Edition Breitkopf & Härtel 1,80 M.

Graener, Paul: op 52 Vier Lieder Nr 1 An den Mond, 2 Durch Einsamkeiten, 3 Wir gehen am Meer, 4 Der Himmel öffnet die blaue Tür. Bote & Bock, je 1,50 M.

Hein, Richard: op. 55 Acht alte heimatliche Weihnachtslieder f. mittl. Singst. m. Pfte u. Viol. freigesetzt. Cieplik, Beuthen 6 M.

Huber, Hans: Vier einfache Heimatlieder f. Männerchor. Hug, Lpz jede Part. 0,80 M.; jede St. jeder Nr 0,20 M.

Kahn, Robert: op. 70 Drei Gesänge f 3st. Frauenchor m. Pfte. Simrock Nr 1 Der Abend, Nr 2 Gesang der Engel Part. je 1,20 M.; Nr 3 Lebensernte einer Siebenzigjährigen 2,50 M.

Kauf, Franz: Das Mysterium des Todes. Symphon. Dichtung f. Soli, Chor u. gr. Orch. Cieplik, Beuthen Part. 80 M.; Orch.-St. 80 M.; jede Chorst. 2 M.; Klav.-A. 9 M.

—: Lieder f. Singst. m. Pfte Nr 1—10 Cieplik je 1,50 bis 2 M.

Kaun, Hugo: op. 112 Deutsche Weisen Nr 1—7. Ausg. f. Mezzosopran (Alt) oder f. hohe St. je 1 M. bis 1,50 M.

Knab, Armin: op. 6 Drei Mombert-Lieder f. Bariton m. Orch. noch ungedruckt [Ausg. m. Klav. Wunderhorn-Verlag, München]; Uraufführ 26. 4. Nürnberg

Levater, Hans: op. 28 Drei Gesänge f. gem. Chor. Hug, Lpz Nr 1 Part. 0,80 M.; Nr. 2 1,50 M.; Nr 3 1,80 M.

Mraczek, Jos. Gust.: Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte (1 Glut, 2 Mutter, 3 Wiegenlied). Bote & Bock je 1,50 M.

— (4) Lieder f. 1 Singst. m. Pfte (1 Erwartung, 2 Heiliger Hain, 3 Kleines Glück, 4 Eine Melodie singt mein Herz. Zimmermann, Lpz Nr 1, 2 u. 4 je 2 M.; Nr 3 1,50 M.

Pfannenschmidt, Heinrich: op. 42 Zwei Glockenlieder f. 3st. Frauen- od. Kinderchor. Vieweg, Lichterfelde Part. je 0,30 M.

Rasch, Hugo: op. 13 Fünf Gedichte von Wilh. Burck f. 1 Singst. m. Pfte. Zimmermann, Lpz Nr 1 2 M.; Nr 2—5 je 1,50 M.

Sammler, Karl Heinz: Lönslieder f. 1 Singst. m. Pfte. Rothe, Lpz Heft 1 = op. 2 (4 Lieder) 2 M.

Schelb, Josef: op. 5 Drei Sonette Michel Angelos für 1 Singst. m. Pfte. Wnnderhorn-Verl., München 4 M.

Viebig, Ernst: Acht Lieder von Ernst Goll f. 1 tiefe Singst. (auch Ausg. f. hohe). Harmonie, Berlin 7,50 M.

Volkmann, Otto: op. 10 Vier Gedichte von R. Dehmel (Nr 1 Am Scheideweg, 2 Du tiefe Ruh, 3 Verkündigung, 4 Nachtglanz) f. 1 Singst. m. Pfte. M. Brockhaus, Lpz je 1,80 M.

Winternitz, Arnold: op. 18 Zwei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bote & Bote. Nr 1 Maiwunder, 2 Rose 1,50 M.

III. Melodram

Kienzl, Wilhelm: op. 98 Die Jungfrau und die Nonne. Legende. Melodramat. Erzählung mit Chören u. Orch. Zimmermann, Lpz Part. u. Orch.-St. Preis nach Vereinbar.; jede Chorst. 0,60 M.; Klav.-A. 9 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Apian-Bennewitz, P. O. — s. Geige

Bach. Lautenkompositionen Joh. Seb. Bachs. Von Carl Wunderlich — in: Ztschr. f. Mus. 17

Beethoven. Das „Air autrichen“ in B.s op. 105. Von Alfred Orel — in: Ztschr. f. Musikwiss. 11

Bildung. Welche B. muß von einer Musiklehrkraft gefordert werden? Von O. Fabricius — in: Allgemeine Musikztg 37

Byzantinisch. Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. Von Egon Wellesz — in: Ztschr. f. Musikwiss. 11

Deutsche Tageszeitungen — s. Musik

Diesterweg, Adolf — s. Musikalisch-hysterisch

Fabricius, O, — s. Bildung

Falckenthal, Waldemar — s. Theater

Franz, Robert, Ein unbekannter Brief von. [über seine Bearbeitungen, Polemik gegen Chrysander] — in: Musikztg 3

Frauenschule — s. Musikunterricht

Gefährdung von Theater und Konzerten — s. Thater

Geige, Die. Umfassend die Grundzüge der Musik, die Geschichte der Bogeninstrumente . . . Von P. O. Apian-Bennewitz. In völlig neubearb. Aufl. hrsg. v. Otto Möckel. B. Fr. Voigt, Lpz 50 M.

Gesangsrollenstudium, Moderne. Von Edwin Janetschek — in: Die Stimme 12

Hoffmann, Josef — s. Schulgesangsunterricht

Janetschek — s. Gesangsrollenstudium

Klavierunterricht. Nebenziele des Kl. Von Armin Knab = in: Musikpädag. Blätter 17/8

Klavierspiel. Über die Voraussetzungen des Klavierspiels. Von Hermann Wetzel — in: Musikpädag. Blätter 17/8

Knab, Armin — s. Klavierunterricht

Konzertbetrieb. Das Grundproblem d. Konzertbetriebes. Von Heinz Pringsheim — in: Allgem. Musikztg 35/6

Konzerte — vgl. Theater

Kreiser, Kurt — s. Militärmusik

Lenk, Wolfgang — s. Musik

Liszt, Franz, Zweite Ballade. (Erläutert) von Heinrich Schwartz — in: Ztschr. f. Mus. 17

Lustbarkeitssteuer — s. Theater

Merbach, Paul Alfred — s. Weber

Militärmusik. Übersicht über die Entwicklung der Militärmusik. Von Kurt Kreiser — in: Ztschr. f. Musik 17

Möckel, Otto — s. Geige



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m b. H., Leipzig. — Verlag: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71, Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstraße 7, Fernruf: Rheingau 7999. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.—, im Vierteljahr-Abonnement Mk. 15.-. einschließlich Zustellung. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50.

Nr. 17 | Berlin, den 16. Oktober 1920 | I. Jahrgang

INHALT

Wohin des Wegs?

Von Dr. Adolf Aber.

> Nicht neue Klassizität, nicht Schönberg und Bela Bartok — überhaupt nicht diese verfeinerte, an zu vieler Gehirnintensität krankende Kunst; ein neues, einfach-monumentales Schaffen, aus tiefstem Gemeinschaftsgefühl erwachsen, im Volksgesang verankert, wird die Zukunft der Musik sein.
>
> Hermann Scherchen im „Melos" Nr. 11, S. 243.

Erlösende Worte; gefunden von einem, der wie kaum ein zweiter sich mit Wort und Tat für die Jüngsten in der Kunst einsetzt. Worte zugleich, die sicherlich aussprechen, was Hunderte und Tausende denken — hoffen — wissen. Seltsam auf den ersten Blick vielleicht, aber doch Wahrheit; aus der politischen Revolution heraus wird die künstlerische Reaktion geboren werden. Die Masse, zu geistigem Leben erwacht, fordert ihre Kunst. Ihre Kunst, die ihre Leiden verklärt, ihre Kämpfe heiligt, ihre Siege feiert, ihre Freuden ins Unermeßliche steigert. Diese Kunst kann nimmermehr die sein, deren Blüte unsere Tage sehen. Denn diese Kunst huldigt durchaus einem barocken, zum Äußersten gesteigerten Individualismus. Unausgesprochen trägt fast jedes ihrer Werke das Motto: Odi profanum vulgus. Zwar — auch eine persönliche Kunst könnte die Kunst der Masse werden, wenn ihre Persönlichkeitswerte zugleich Menschheitswerte wären. „Könige sind darzustellen in Krieg und Gefahr" — ein Wort Goethes — „wo sie eben dadurch als die ersten erscheinen, weil sie das Schicksal des Allerletzten bestimmen und teilen und dadurch viel interessanter werden als die Götter selbst, die, wenn sie Schicksale bestimmt haben, sich der Teilnahme derselben entziehen." Längst sind unsere Modernen in der überwiegenden Mehrzahl auf dem Standpunkt dieser Götter angelangt. Ihr künstlerischen Erlebnisse sind so durchaus subtiler, überfeinerter Art, daß sie bei der großen Masse im günstigen Falle staunende Bewunderung, vielleicht sogar Ehrfurcht erregen können; niemals aber die unendliche Sehnsucht der Masse nach Erhebung stillen.

❀

„Denn" — ein zweites Wort Goethes — „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst. Man wird zwar nicht leugnen, daß das Genie, das ausgebildete Kunsttalent, durch Behandlung aus allem alles machen und den widerspenstigsten Stoff bezwingen könne. Genau besehen, entsteht aber alsdann immer mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, welches auf einem würdigen Gegenstande ruhen soll, damit uns zuletzt die Behandlung durch Geschick, Mühe und Fleiß die Würde des Stoffes nur desto glücklicher und herrlicher entgegenbringe."

Die Würde des Stoffes — worin kann die bei einem musikalischen Kunstwerk bestehen? Hans Pfitzner hat es sich leicht gemacht, als er die Würde des Stoffes allein in der musikalischen Potenz des thematischen Einfalls und seiner Verarbeitung suchte. Es ist ein ironiedurchtränkter Witz der Weltgeschichte, daß das Gezeter über musikalische Impotenz just in dem Augenblick einsetzt, da die Kunst an einem Übermaß musikalischer Potenz zu grunde zu gehen droht! Pfitzner hat es vermieden, die seiner Ansicht nach musikalisch Impotenten namhaft zu machen; man kann also gleichfalls nur mit allgemeinen Feststellungen erwidern. Festzustellen aber ist, daß die modernen Komponisten, die der Bannstrahl treffen sollte, zu jeder Stunde den Nachweis ihrer musikalischen Potenz erbringen könnten. Ihre Ohren besitzen die Schärfe und Untrüglichkeit physikalischer Resonatoren. Ihre musikalische Gedächtniskraft ist ungeheuer groß; (das Miserere

Allegris aus dem Gedächtnis nachzuschreiben wäre für sie ein Kinderspiel). Unerschöpflich in ihren Einfällen sind sie als improvisierende und über ein gegebenes Thema variierende Könner am Klavier. Sinnverwirrend schöne Klänge entlockt ihre überragende Instrumentationskunst dem modernen Orchester. Vor ihren kontrapunktischen Künsten müßten selbst alte Niederländer die Waffen strecken. Unendliche Melodiebögen durchziehen ihre Werke.

In dem allen, d. h. in allem absolut-musikalischen (besser vielleicht musikantischen) Können kann die Würde des Stoffes nicht bestehen. Mit dem allen ist erst das Kunststück und nicht das Kunstwerk (im Sinn Goethes und der Masse) zu erreichen. Das alles ist eigentlich selbstverständliche Grundlage für kompositorisches Schaffen. Nur der ist überhaupt erst Komponist, dessen schöpferisches Erglühen in jedem Falle musikalischen Gebilden Leben schenkt. Über deren musikalisch-technische Gestalt mit dem Einzelnen zu rechten ist, besonders in unserer Zeit unmöglich, die endlich zur Klarheit darüber gelangt ist, der Einzelne der Macht des Stiles seines Zeitalters in hohem Grade unterliegt. Das hat nicht erst Sprengler den Musikhistorikern zu demonstrieren brauchen; schon seit vielen Jahren besitzen wir Riemanns „nach Stilprinzipien und Formen" periodisiertes grundlegendes Werk.

Mit der Würde des Stoffes, von der Goethe spricht, haben solche stilistischen Fragen aber nicht das mindeste zu tun. Denn die Würde des Stoffes — das mag für die Anhänger der freien Künste und die Bekenner des „l'art pour l'art" ketzerisch klingen — besteht bei einem musikalischen Kunstwerk allein in der Würde des außermusikalischen Programms, das ihm zu grunde liegt. Von Hermann Kretzschmar stammt ein Ausspruch, den ich hier einmal festhalten möchte: „Es gibt keine absolute und keine Programmusik, sondern nur Musik mit einem inneren und solche mit einem äußeren Programm." Es empfiehlt sich, wenn man die Schicksalsfrage „Wohin des Wegs" an die Musik richtet, diese Kretzschmarsche These zu grunde zu legen.

❧

Über die „Musik mit äußerem Programm" braucht nicht viel geredet zu werden. Ihr gehört im Sinne Kretzschmars nicht nur die „Programmusik" instrumentaler Art an, sondern jede Gattung, bei der die Musik bestimmten außermusikalischen Ideen, also auch Texten, dient. Zur Programmusik im weiteren Sinne gehört also auch die gesamte Vokalmusik und dramatische Musik jeder Art.

Die „Würde des Stoffes" ist bei Werken dieser Art in erster Linie nach dem erklärten außermusikalischen Programm zu beurteilen. Sie kann uns — um bei dem Goethewort zu bleiben — durch musikalisch-technische Meisterschaft „nur desto glücklicher und herrlicher entgegengebracht", oder sie kann durch musikalisches Stümpertum, durch platte Äußerlichkeit schwer geschädigt werden. Ob das eine oder das andere der Fall ist entscheidet über Leben oder Tod des Werkes; wird auch zukünftig darüber entscheiden.

❧

Ungleich schwieriger gestaltet sich die Beantwortung der Frage „Wohin des Wegs" bei der sogenannten „absoluten Musik", der Musik mit innerem Programm. Sicherlich aber findet man die Antwort auch bei der „absoluten" Musik nur dann, wenn man sich von jeder technischen Betrachtungsweise frei macht und die Frage nach dem inneren Programm unserer modernen Musik zu beantworten versucht. Sollte sich dabei ergeben, daß ihr ein solches Programm überhaupt fehlt, daß hinter einer noch so glänzenden technischen Form, hinter einer noch so gesteigerten musikalischen Potenz keine höhere, außermusikalische Idee lebt, so ist die Lebensunfähigkeit dieser Musik erwiesen. Entscheidend dafür, daß die Fragestellung so und nicht anders gewählt werden muß, ist die Tatsache, daß die Hörer fast in ihrer Gesamtheit überhaupt nicht in der Lage sind, auch

nur ein technisches Element, und sei es auch nur den Intervallabstand zweier Töne voneinander, zu erfassen. Wenn also bei ihnen überhaupt eine Wirkung der Musik festzustellen ist — und ich möchte mich entschieden dagegen wehren, alle die Millionen, die jahraus, jahrein durch Musik dem Alltag entrissen werden, als Heuchler anzusehen — so kann diese Wirkung nur so zu erklären sein, daß durch das Medium der Musik andere Gefühlszentren erregt und in stete Mitleidenschaft gezogen werden. (Da hier in der Hauptsache untersucht werden soll, welcher Art die Kunst der Masse sein wird, lasse ich die selbstverständlich vorhandene Möglichkeit ganz außer acht, daß ein Werk durch seine technischen Eigentümlichkeiten den Fachmann oder durch historische Merkmale den Historiker fesseln kann).

Es lohnt sich, ein wenig darüber nachzudenken, welcher Art die Gefühle sein können, die durch das Medium der Musik normalerweise erregt werden können. Denn wenn es gelingt, eine allgemeingültige Norm dafür aufzustellen, so ist für die weiteren Untersuchungen viel gewonnen. Ich könnte mir die Aufgabe erleichtern und auf die Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts verweisen, an deren auch heute noch bestehender Gültigkeit ich keinen Augenblick zweifle. Wenn ich es nicht tue, so geschieht es, weil ich fast fürchte, daß in dieser Lehre teilweise schon eine Überschätzung der Ausdrucksmöglichkeiten der „absoluten" Musik liegt. (Ich glaube z. B. nicht, daß es gelingt, eine musikalische Figur zu konstruieren, die — eindeutig — „Hoffnung" ausdrückt, wie man in jenen Lehren es wagte). — Ich möchte den Versuch machen, die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik auf Stimmungseinheiten zurückzuführen. Es soll versucht werden, der theoretischen Ästhetik, die alle Wirkungen der Musik auf Spannungs- und Lösungserscheinungen (sicherlich mit Recht) zurückführt, eine praktische Ästhetik an die Seite zu stellen. Denn es steht wohl außer Zweifel, daß der Hörer sich niemals über die Spannungs- und Lösungserscheinungen an sich klar wird oder auch nur Gedanken macht, wohl aber über die Gefühle, die die Musik in ihm auslöst.

Es liegt nahe, die aus der Psychologie jedem bekannten Elemente der „Lust- und Unlustempfindungen" auch den Gefühlswirkungen der Musik zu grunde zu legen. Es scheint mir aber, daß dann wichtige Affekte unberücksichtigt bleiben würden. Dazu gehören Stimmungskomplexe, die — grob umrissen — etwa durch folgende Worte charakterisiert werden: „mystisch", „geheimnisvoll", „sehnsüchtig", „kämpfend", kurz alle Spannungserscheinungen. Den Affekt, der ihnen allen zu grunde liegt, wird man am besten mit „Unruhe" bezeichnen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es — subjektiv — natürlich möglich ist, auch diesen Affekt entweder als Lust oder als Unlust zu empfinden. (Ich setze das Beispiel eines großen dunklen Waldes. Es wird Menschen geben, die daran schwermütig werden, andere, die Grauen empfinden, wieder andere, bei denen Ruhe und Frieden einzieht, schließlich solche, die der Waldesfriede mit Freude erfüllt. Unschwer wird ein jeder Stellen aus musikalischen Kunstwerken sich ins Gedächtnis zurückrufen können, die — subjektiv — ähnlich mehrdeutig sind). Diese Verhältnisse ändern nichts an der Tatsache, daß — objektiv — jedes Kunstwerk, das als Ausdruck eines starken Empfindens und nicht als Gehirnarbeit entstanden ist, in jeder Phase einem Affekt des Schöpfers entspricht, und daß derjenige Hörer den vollkommensten Genuß an dem Kunstwerk haben muß, bei dem jeweilig die gleichen Affekte ausgelöst werden.

An Stimmungseinheiten ergeben sich also drei: Trauer, Freude und Unruhe. Sie können — in ungezählten Abstufungen und Verbindungen — das innere Programm eines „absoluten" Musikstückes bilden. Niemand wird das innere Programm dreier Beethovenscher Sinfoniesätze wie etwa 1.) des Eroica-Trauermarsches, 2.) des Finales der fünften und 3.) des ersten Eroica-Satzes in Abrede stellen. [Die Reihenfolge entspricht den oben gekennzeichneten drei Stimmungseinheiten].

Mir scheint also die erste Bedingung dafür, daß ein Werk der „absoluten“ Musik seine Wirkung auf die Masse auszuüben vermag, darin zu liegen, daß jene drei Grundeinheiten der Stimmung klar hervortreten. Dabei ist zu bemerken, daß die dritte Einheit (Unruhe) keinesfalls überwiegen darf, bezüglich daß die Unruhe schließlich einer einheitlichen Empfindung weichen, daß der Kampf nach einer Richtung hin entschieden werden muß. Hierin liegt meines Erachtens der wundeste Punkt bei der Mehrzahl unserer Modernen (allen voran Reger!), daß die Werke derart von zwiespältiger Stimmung durchwühlt sind, daß auch der willigste Hörer schließlich in der Anteilnahme erlahmt, erlahmen muß. Ganz fraglos scheint mir auch, daß die Wendung unserer modernen Musik zum Atonalen mit ihren Verzicht auf Dur und Moll in weiten Strecken des Werkes in dieser Beziehung verhängnisvolle Folgen haben kann, so folgerichtig sie immer aus musikalisch-technischen Gründen ist.

Jeder Zweifel an der Ehrlichkeit des künstlerischen Erlebnisses bei unseren Modernen liegt mir fern. (Im Fall der Pfitznerschen Impotenzbroschüre habe ich deshalb mit Keulen zugeschlagen, weil Pfitzner die moderne Musik als schlechthin „verdreckt“ hinzustellen versucht). Aber ich möchte die zeitgenössischen Komponisten dringend daran gemahnen, von dem Wahne abzulassen, daß sie für ihre inneren Kämpfe, die sie der Dämon zwingt zu Musik werden zu lassen, das Interesse der Hörer erzwingen könnten. Das Wesen der Musik ist wie das aller Kunst kultischer Art. Nur, wenn das persönliche Erlebnis allgemeinmenschliche Gültigkeit beanspruchen darf, ist es zum Gegenstand, sagen wir getrost zum inneren Programm eines Kunstwerks zu machen. Es ist aber kein Erlebnis von solcher Allgemeingültigkeit, wenn jemandem irgend ein Motivchen einfällt, das durch alle Tonarten zu jagen oder in ewig wechselden atonalen Tonfolgen zu variiren in sein Musikantentum zwingt. Diese Art von Kunst ist der Masse ganz gleichgültig! Mit der ganzen alleinseligmachenden musikalischen Potenz allein lockt Ihr keinen Hund vom Ofen! Macht Euch frei von dem Ruf l'art pour l'art! Es ist ein ebenso lästerndes Wort aus einer Zeit des Verfalls wie jener „odi profanum vulgus“ des dekadenten Römers. Denkt bei jeder Note, die Ihr schreibt, an diejenigen die sie hören sollen; und sagt dann das künstlerische Gewissen, daß diese Note für diese keine Bedeutung haben könnte, so laßt sie ungeschrieben, oder schreibt sie in Gottes Namen und verbergt das Manuskript an einer Stelle, wo es keiner findet! Ein Kunstwerk soll eine Predigt sein. Darum überlegt, ob die Monologe, die Ihr haltet, auch wohl als Predigt verwendet werden können! Von diesem Standpunkt aus sollte man auch noch einmal ernstlich über die Monologe Bruckners nachdenken. Vielleicht hat Kretzschmar, den jemand in diesen Blättern mit dem Geheimratstitel zu erschlagen versucht hat, doch nicht so unrecht! Ich sehe die Zeit nicht mehr fern, da man, nachdem sich die l'art-pour-l'art-Maschine totgelaufen hat, reumütig zu ihm zurückgekehrt und die Sätze bekennt, die er 1902 im Peters-Jahrbuch schrieb:

„Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik“ als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik.“

❧

Es ist nicht gut möglich, in einer Arbeit, die Antwort auf die Frage „Wohin des Wegs“ sucht, an Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ vorbeizugehen. Spengler behandelt, wie von einem so universal gerichteten Geist kaum anders erwartet werden kann, die Musik nicht besonders. Er setzt sich auch nicht mit dem Unterschied

auseinander, der darin liegt, daß einmal — in der Programmusik im weiteren Sinne — die Musik erkennbaren und erklärbaren außermusikalischen Ideen dient, während sie im Falle der „absoluten" Musik selbstherrlich auf den Plan tritt. Spengler darf das tun, da er ja überhaupt die Künste nicht nach ihren technischen Ausdrucksformen voneinander geschieden wissen will. Es ist für ihn also auch gleichviel, ob sie gesondert oder in irgend einer Verbindung auftreten. Gerade deshalb tritt aber auch bei Spengler der Kretzschmarsche Gedanke vom „inneren Programm" außerordentlich deutlich hervor. „Auch in der Musik" — heißt es bei ihm — „erleben wir hinter dem sinnlichen Eindruck eine ganze Welt andrer, in der erst alle Fülle und Tiefe zum Vorschein kommt und über die sich nur in übertragenen Bildern ... reden läßt." Und an anderer Stelle: „... das greifbare Resultat technischer Ausdrucksmittel ist nicht viel mehr als die Maske des eigentlichen Werkes."

Diesen musikästhetischen Grundanschauungen Spenglers wird man rückhaltlos zustimmen können. Es bleibt aber noch die Frage offen, ob wir wirklich am Ende des Weges stehen. Sollte das der Fall sein, solte unsere abendländische Kultur wirklich untergehen, so ist natürlich die Musik allein nicht zu retten. Es würde dann auch wenig ausmachen, ob sich unsere Modernen auf die kultische Wesensart der Musik besinnen oder nicht. Die Abkehr von dem übertriebenen Persönlichkeitskult und von dem Götzendienst vor dem Baal der Technik würde dann höchstens eine Galgenfrist bedeuten, die der Musik noch gewährt würde, ehe sie mit der gesamten abendländischen Kultur zugleich dem Untergang geweiht wäre.

Die Diskussion darüber, ob ein solcher Untergang zu erwarten ist oder nicht, muß Spengler notwendig auf außermusikalisches Gebiet folgen.

Es gibt kein einziges Wort, das die gesamte scheinbar so fest gefügte Konstruktion Spenglers über den Haufen zu werfen vermag, das Wort „Weltverkehr". Spengler läßt bei seinen Betrachtungen über das Erblühen einer Kultur inmitten einer Landschaft und ihr Ersterben darin völlig die Tatsache außer acht, daß die abendländische Kultur tatsächlich nicht mehr an die europäische Landschaft gebunden ist. Und er vergißt daß diese Tatsache allein jeden Vergleich mit früheren Kulturen ausschließt. Spenglers Darlegungen über den Untergang früherer Kulturen kann man aber ruhig gelten lassen. Der Untergang erfolgte aber stets, weil inmitten einer Landschaft eine Übersättigung eingetreten war und keine Möglichkeit bestand, daß diese Landschaft Kräfte nach außen abgab und von außen her neue Kräfte aufnahm. Die abendländische Kultur ist die erste unter allen Kulturen der bisherigen Erdgeschichte (deren Dauer übrigens im Vergleich zu den Zeiträumen, die uns noch zu durchmessen bleiben, ganz lächerlich gering ist), die noch in der Zeit ihrer Blüte mit allen Kulturen der Erde in Verbindung zu treten vermag. Ihr Schicksal muß darum auch ein ganz anderes sein als das ihrer Vorgängerinnen.

Und wie die den Erdball umspannender Verkehrsmittel die landschaftliche Kultur in eine Weltkultur verwandeln, so ist unserer Zeit in der Idee des Sozialismus eine Menschheitsidee erstanden, der keine Epoche früherer Kulturen etwas auch nur entfernt ähnliches an die Seite zu stellen hat. Man schlage nur die Tafel III in Spenglers Buch („Gleichzeitige" politische Epochen) auf und lese nach, welche krampfhaften Versuche dort gemacht werden, um Analogien zum Sozialismus zu finden. Sie sind völlig gescheitert; und wer Spenglers „Preußentum und Sozialismus" gelesen hat, weiß auch warum. —

Es ist ein harter Vergleich, aber ich kann ihn nicht unterdrücken: Wenn man bedenkt, daß unsere Erde etwa noch 250 000 Jahre unter ihren gegenwärtigen Lebensbedingungen bestehen wird und erst etwa 6000 Jahre eine Geschichte hat, so gleicht derjenige, der aus diesen sechs Jahrtausenden Regeln für die Zukunft ableiten will, dem

Propheten, der einem Säugling weissagen wollte, er würde sein Leben lang das Bett nässen (da er es ja in den ersten Monaten getan habe)!

⁂

Es könnte sehr wohl jemand den Versuch wagen, die Frage „Wohin des Weges?" auch für die Musik durch rein soziologische Überlegungen zu entscheiden. Und tatsächlich sind solche Überlegungen ungewöhnlich fördernd und lehrreich. Besonders für diejenigen Künstler, die zugleich Anhänger des „l'art pour l'art" und — Bolschewisten sind. In Wirklichkeit gehören l'art pour l'art und kapitalistischer Snobismus zusammen wie Bruder und Schwester. Diese ganze herrliche „freie" Kunst, die von kultischen Aufgaben nichts wissen will und die eigene Persönlichkeit und das technische Material zu Götzen macht, ist überhaupt nur möglich, solange diejenigen, die sie ausüben, ihren Lebensunterhalt entweder mit eigenem (ererbten, erheirateten oder erschobenen) Kapital bestreiten können oder von denen, die mehr haben, als sie für sich selbst gebrauchen, ausgehalten werden. Zweifellos hätte diese „freie" Kunst noch eine ganze Zeit (mit ihren Ikarusflügeln) zur Sonne emporfliegen können, wenn nicht die Revolution und ihre Folgen die schönen Blütenträume so jäh zerstört hätte. Es schien doch alles so schön aufgezogen! Die Mäzene vermehrten sich kaninchenartig. Ehrensache „etwas für die Kunst zu tun!" (Auch wenn man keinen Schimmer davon hat und bei jeder musikalischen Darbietung in Gefahr schwebt, an Langerweile zu sterben.) Auf Gesellschaften füttert man die Künstler ab, nimmt sie mit in die Sommerfrische, schenkt ihnen gar Häuser (z. B. am Ammersee) und bezahlt ihre Schulden. Die angesehensten Bankiersfamilien schrecken nicht davor zurück, ihr teueres Kind einem Künstler zu vermählen. Und in einem solchen Schlaraffenland soll ein Künstler auf den Gedanken kommen, daß irgendwo im Lande breite Massen leben, hungrig nach allem Hohen und Schönen, die sehnsüchtigen Blickes nach ihm ausschauen? Für diese Masse soll er Werke schaffen? Soll eine künstlerische Form für ihr Sehnen finden; aussprechen, was alle denken; ausdrücken, was alle empfinden? Unmöglich! Der Künstler spricht zur Masse: Wenn du kein Verständnis hast für meine persönlichen künstlerischen Erlebnisse, so laß' ab von mir. (Hintergedanke: Ich finde schon irgend einen begüterten Gönner, der mir das Nötige gibt.) — Es sieht ganz danach aus, daß sich diese Verhältnisse sehr bald und sehr gründlich ändern werden. Die Mäzene-Konjunktur sinkt erschreckend. Niemand merkt das wohl mehr als diejenigen unter uns, die sich für hoffnungsvolle Talente auch nach der Richtung hin einzusetzen pflegen, daß sie ihnen Erleichterungen beim Studium oder beim Konzertieren zu verschaffen versuchen. Die Antworten, die einem dabei in letzter Zeit erteilt werden, ähneln sich ersichtlich: „Wir bedauern unendlich" . . . „Sie verstehen, die großen Verluste" . . . „sehr gern bereit, wenn wieder bessere Zeiten kommen". Ab und zu auch einmal eine ehrliche Stimme: „Wir haben genug für die Kunst getan. Die Künstler sind ja doch Bolschewisten. Da sollen nur die Genossen etwas für sie tun."

Keine Angst! Das werden die Genossen auch! Aber sie werden niemals im Leben die Heuchelei mitmachen oder nachmachen, die sie bei den kapitalistischen Snobs beobachten konnten. Die Masse ist gesund. Und eine gesunde Masse kann keine kranke Kunst gebrauchen, wird für ihre Vertreter auch kein einziges Stück Brot übrig haben. Wer glaubt, er könne im sozialistischen Zukunftsstaat auf Kosten der Allgemeinheit seine überspannte Persönlichkeit in Kunstwerken austoben, der befindet sich auf einem Holzweg. In diesem Staat wird nur eine kultische Kunstauffassung Lebensberechtigung haben. Auf die vogelfreie (grob materialistische) „Kunst an sich" wird man in diesem Staat pfeifen. Wer aber gar glaubt, daß eine solche Rückkehr zur kultischen Kunst einen Rückschritt bedeutet und nicht erkennt, daß sie in Wahrheit ein Aufstieg ist, der lasse beizeiten ab von der Kunst. Denn niemals wird ihm

mehr Sieg. Die Wandlung wird allen denen leicht werden, die ihr Volk ebenſo lieben wie ihre Kunſt; leicht auch denen, die mit Verſtändnis in der Geſchichte der Kunſt zu leſen verſtehen. Alle großen Reformen der Muſikgeſchichte haben ſich im Dienſt kultiſcher Kunſtauffaſſung vollzogen. Die Monodie der Italiener, das Muſikdrama Monteverdis, Glucks und Wagners, die Sinfonie Beethovens ſind aus ihr geboren. Einer, ein ganz Großer aber hat wie kein zweiter die Wandlung von der „freien“ zur kultiſchen Kunſt durchgemacht: Georg Fredrich Händel. Der tiefe Schnitt, der durch Händels Leben geht, der den Opernkomponiſten Händel vom Oratorienkomponiſten Händel trennt, iſt mit nichts anderem zu erklären als mit der Tatſache, daß Händel, unbefriedigt inmitten aller ſeiner rauſchenden Operntriumphe, nach einer Kunſt der Maſſe ſuchte und ſie im Oratorium fand. Händels Oratorien ſind tatſächlich jenes „einfach-monumentale Schaffen, aus tiefſtem Gemeinſchaftsgefühl erwachſen, im Volksgeſang verankert“, das Hermann Scherchen für die Zukunft der Muſik erklärt. Ich glaube daran, daß das Zeitalter Händels anbricht.

❧

Der Einfluß der Volksmuſik auf die heutige Kunſtmuſik

Von Béla Bartók.

„Volksmuſik“ iſt im allgemeinen ein ziemlich weiter Begriff, den ich hier mit folgendem Verſuch einer Definition einſchränken möchte: Volksmuſik iſt die Muſik einer von ſtädtiſcher Kultur am wenigſten beeinflußten Bevölkerungsſchicht, Muſik in mehr oder minder großer, ſowohl zeitlicher als auch räumlicher Ausdehnung, die als ſpontane Befriedigung des Muſik-Triebes fortlebt, oder irgendwann fortgelebt hat.

Dieſer Definition gemäß wäre Träger und Fortpflanzer der Volksmuſik die Bauernklaſſe, als die am wenigſten von ſtädtiſcher Kultur beeinflußte. Ein Nichtbeeinflußtſein währt beim Bauernvolke ſolange als es das zu ſeinem körperlichen und geiſtigen Leben notwendige Material — in traditionellen Formen — ſelbſt produziert. Ein derartiger Urzuſtand iſt heutzutage natürlich wohl nur bei Urvölkern zu finden.

Eine ganze Reihe der Entwicklungsſtufen führen zu dem Zuſtande der Bauernklaſſen des heutigen Oſt-Europa, die — wenigſtens in ihren Kunſtprodukten — zwar ſeit längerer oder kürzerer Zeit einem mehr oder minder großen ſtädtiſchen, namentlich weſt-europäiſchen Einfluſſe ausgeſetzt ſind, jedoch nach Verlauf einer gewiſſen Leitperiode die Elemente des fremden Einfluſſes derart ihrem Weſen aſſimilieren, daß als Endreſultat eine vom Muſter abweichende Kunſt, die Volkskunſt, oder auf muſikaliſchem Gebiete ein Volksmuſikſtil entſteht. In dem Letztgeſagten iſt die in der obigen Definition erwähnte Bedingung der zeitlichen und örtlichen Ausdehnung enthalten. Denn die Aſſimilierung fremder Elemente kann nur dadurch entſtehen, daß dieſe Elemente von einer Menge, und nicht von einzelnen Perſonen von Geſchlecht zu Geſchlecht übertragen werden; während dieſer ſpontanen Übertragung erfahren die Elemente gewiſſe Veränderungen, verſchmelzen ineinander.

Die Frage des Urſprunges der Volksmuſik iſt bei der Definition — als irrelevant — nicht in Betracht genommen.

Es ist anzunehmen, daß jede heutzutage bekannte europäische Volksmusik durch den Einfluß irgendeiner Kunstmusik, besser gesagt, volkstümlicher Kunstmusik entstanden ist. Bei den neu entstandenen (oder in unseren Tagen entstehenden) Stilarten ist dies so ziemlich beweisbar; in den älteren ist es vorderhand nur in einzelnen Fällen möglich. Eine der wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Musikfolklore ist eben der Versuch den Ursprung der einzelnen Volksmusikstilarten der Völker zu bestimmen, was auf diesem Gebiete mangels an verläßlichem Material eine ungleich schwierigere Aufgabe ist, als z. B. eine ähnliche Forschungsarbeit auf dem Gebiete der vergleichenden Sprachforschung.

Aus dem bisher Gesagtem geht hervor, daß sogar die engere Begrenzung des Wortes „Volksmusik" noch immer ziemlich viele Abstufungen von der weniger volkstümlichen, unreineren zur reineren Volksmusik enthält; in ersterer treten die aus der Kunstmusik stammenden Elemente noch ziemlich erkennbar hervor, in der letzteren sind sie derart assimiliert, daß ein durchaus neuer Stil entsteht. In die Beschreibung weiterer äußerlicher Eigentümlichkeiten dieser letzteren Art von Volksmusik wollen wir uns hier nicht einlassen. Die innerlichen musikalischen Eigenheiten derselben, jene wesentlichen stilistischen Merkmale, durch die sie sich von der volkstümlichen Kunstmusik unterscheidet ausführlich zu beschreiben, wäre ebenfalls eine einstweilen viel zu schwierige Aufgabe. Es sei nur die sowohl formelle als auch inhaltliche absolute Vollendetheit, die man in jeder einzelnen Melodie dieser Klasse antrifft, erwähnt; die Produkte irgend einer volkstümlichen Kunstmusik entbehren in den meisten Fällen dieser Abgeklärtheit.

Der allgemeinen Meinung nach hat die Volksmusik erst im XIX. Jahrhundert namentlich auf die Kunst Chopin's, Liszt's, später auf die der slawischen Komponisten einen bedeutenderen Einfluß auszuüben begonnen. Dies ist insofern nicht ganz richtig, als dieser Einfluß nicht so sehr der Volksmusik, sondern vielmehr der volkstümlichen Kunstmusik zuzuschreiben ist. Die Autoren der volkstümlichen Kunstmusik sind eigentlich heute von einer gewissen Erudition, die in ihren Werken (meistens einzelne Melodien ohne Begleitung) gewisse Eigenheiten aus dem Volksmusikstil ihrer Heimat mit Schablonen der höheren Kunstmusik verschmelzen. Die Anlehnung an die Volksmusik verleiht ihren Werken eine gewisse Frische und Exotik (ich spreche in erster Linie von den derartigen Produkten Osteuropas), die Anwendung der Kunstmusik-Schablonen aber auch viel Banales: der Kunstwert derartiger Melodien ist mit dem der reinsten Volksmelodien nicht zu vergleichen. Sie entbehren meistenteils der für die reine Volksmusik so sehr charakteristisch absoluten Vollendetheit.

Dem Einflusse dieser volkstümlichen Kunstmusik ist es vielleicht zuzuschreiben, daß die höhere Kunstmusik des XIX. Jahrhundrtes eine gefährliche Neigung zum Banalen aufweist.

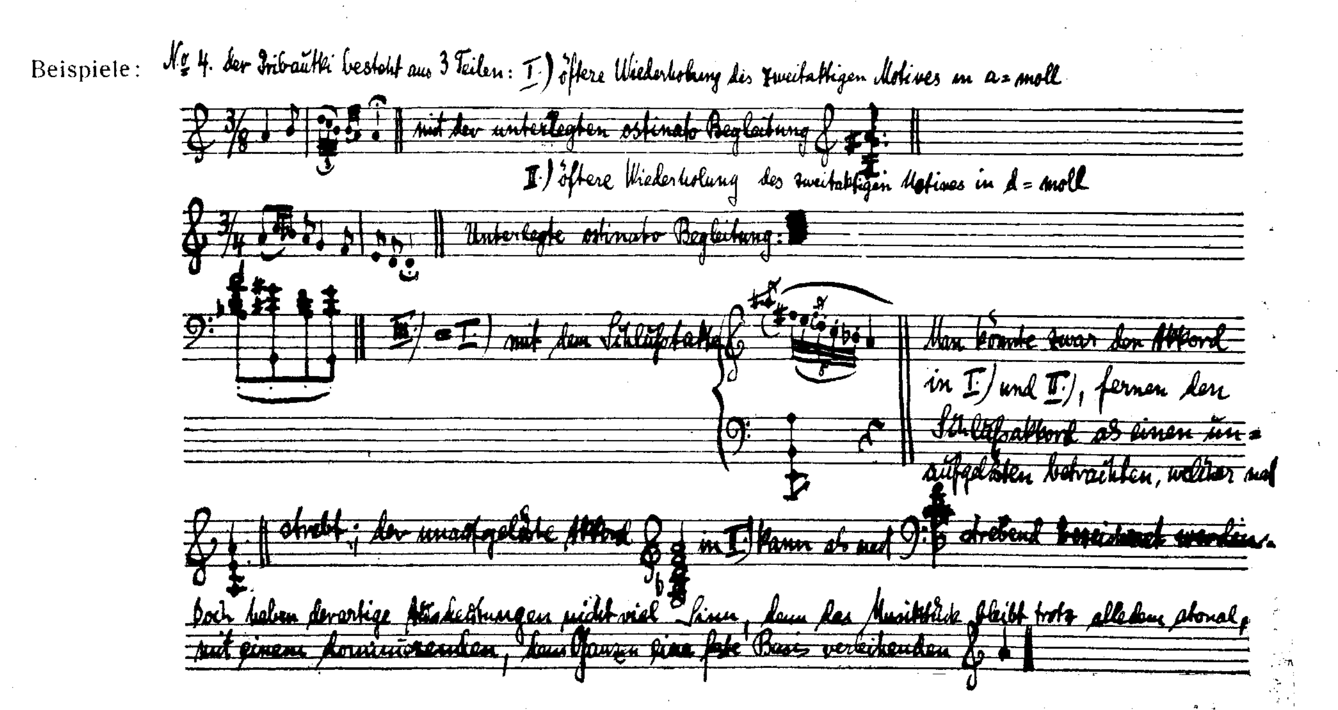
Die reine Volksmusik fängt erst Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts an einen überwältigenden Einfluß auf unsere höhere Kunstmusik auszuüben. Als erste Beispiele haben wir die Werke Debussy's und Ravel's zu betrachten, auf welche die Volksmusik Osteuropa's und Ostasien's ihren bleibenden, und gewissermaßen richtunggebenden Einfluß ausübte. Noch mehr ausschlaggebend ist dieser Vorgang in den Werken des Russen Strawinsky und des Ungarn Kodály: das Œuvre beider Musiker wächst derart aus der reinen Volksmusik ihrer Heimat heraus, daß es beinahe als eine Apotheose derselben gelten kann. (wie z. B. Strawinsky's Sacre du Printemps) Bemerkt sei: es handelt sich hier nicht um die bloße Anwendung von Volksmelodien oder um die Umpflanzung einzelner Wendungen derselben; es offenbart sich in diesen Werken eine tiefinnere Erfassung des mit Worten schwer zu schildernden Geistes der betreffenden Volksmusik. Demzufolge beschränkt sich auch dieser Einfluß nicht auf einzelne Werke; die Ergebnisse des ganzen Schaffens der betreffenden Komponisten sind von diesem Geiste durchtränkt.

Wie verträgt sich nun dieser Einfluß der durchaus tonalen Volksmusik mit der atonalen Richtung? Es genüge der Hinweis auf ein besonders charakteristisches Beispiel: die Pribantki von Strawinsky. Die Singstimme derselben besteht aus Motiven, welche — wenn auch vielleicht nicht aus der russischen Volksmusik entlehnt — durchwegs Nachbildungen von russischen Volksmusikmotiven sind. Die charakteristische Kurzatmigkeit dieser Motive, die sämtlich, allein betrachtet,

durchaus tonal ſind, ermöglicht eine Art inſtrumentaler Begleitung, die aus einer Reihe unterlegten, für die Stimmung der Motive höchſt charakteriſtiſchen, mehr oder minder atonalen Tonflecken beſteht. Die Geſamtwirkung ſteht jedenfalls dem Atonalen viel näher als dem Tonalen. (Siehe das Beiſpiel am Schluß des Artikels.)

Eben dieſes, den Volksmotiven entnommene hartnäckige Feſthalten an einem Ton, oder an einer Tongruppe ſcheint eine beſonders wertvolle Stütze zu ſein: ſie bietet für die entſtehenden Werke dieſer Übergangsperiode ein feſtes Gerippe und bewahrt vor einem planloſen Herumirren.

Zwei Parallellen wären noch zu erwähnen: die reine Volksmuſik kann zur Beeinfluſſung der höheren Kunſtmuſik ebenſo als Naturerſcheinung in Betracht kommen, wie die mit dem Auge wahrnehmbaren Eigenſchaften der Körper für die bildende Kunſt, oder wie die Lebenserſcheinungen für den Dichter. Dieſer Einfluß geſtaltet ſich für den Muſiker am wirkſamſten, wenn er die Volksmuſik nicht aus toten Sammlungen kennen lernt, welche ſo wie ſo ihre feineren Nuancen und das pulſierende Leben derſelben infolge das Fehlen genügender diatoniſcher Zeichen nicht wiederzugeben vermögen, ſondern wenn er ſie rein in der Geſtalt kennen lernt, wie ſie in ungezügelter Kraft beim niederen Volke lebt. Wenn er ſich dem Eindrucke dieſer lebenden Volksmuſik und all' deren Umſtände, welche die Vorbedingungen dieſes Lebens bedeuten, hingibt, und die Wirkung dieſer Eindrücke in ſeinen Werken wiederſpiegeln läßt, dann kann man von ihm ſagen, er hat ein Stück Leben darin feſtgehalten.



Partituren

Von Dr. Herm. Stephani.

Daß eine Partiturenreform vonnöten ist, wird kaum ernstlich mehr bestritten. In ein akutes Stadium ist diese Frage besonders getreten, seitdem Männer wie Max Schillings und Felix Weingartner, März 1907, erklärt haben, künftig sämtliche Instrumente dem Klage nach in der C-Stimmung notieren und alle C-Schüssel mit Ausnahme des Bratschen-Schlüssels aus ihren Partituren verbannen zu wollen. Spruchreif geworden war sie bereits seit dem Momente ihrer praktischen Lösung. Im Dezember 1903 veröffentlichte ich die erste, für jeden auch nur Violinschlüssel-Kundigen lesbare Partitur in einheitlicher Aufzeichnung — Schumanns Manfred-Ouvertüre im Verlag Dreililien —: ein für allemal wurden hier, gleichmäßig für alle Stimmen, die 5 Linien des Notensystems, von unten nach oben als e-, g-, h-, d-, f-Linie festgelegt. Unsere bisherigen Partituren entsprechen dem Begriffe einer gleichstimmig, einheitlich geordneten Aufzeichnung, wir ihn doch mit dem Worte zu verbinden berechtigt sind, nur rhythmisch. Melodisch gar sehr mangelhaft. Harmonisch überhaupt nicht. Da ist ein E notiert. Auf der A-Klarinette erklingt es als Cis, auf dem Englischhorn als A, auf dem Es-Horn als G usw. Ein Bild maßloser, unglaublicher Komplizierung!

Gewiß, man wollte es dem Spieler eines transponierenden Instrumentes recht bequem machen und dessen Naturtöne ausnutzen. Heute — haben wir Ventilinstrumente und jeder besserer Bläser versteht zu transponieren. Mag es immerhin bleiben, wie es war — in den Stimmheften. Allein, was würden wir wohl zu einem Textbuch sagen, in dem „zur besseren Unterscheidung" die Rolle des A deutsch, des B griechisch, des C russisch, des D hebräisch, des E chinesisch gedruckt wäre?

In der Tat hatte das bisherige Partiturenstudium eine Übung im Neueinstellen des geistigen Auges von Zeile zu Zeile, einen Sport des Vorstellungsvermögens zur Voraussetzung, der sachlich, rein musikalisch durch nichts gerechtfertigt war, eingestandenermaßen selbst unsern ersten Dirigenten das Lesen oft zu einem bloßen „Enträtseln" (Weingartner) macht und wahrlich wenig dazu angetan sein konnte, den seit 100 Jahren stetig zurückgegangenen Eifer gebildeter Musikfreunde neu zu beleben, zu den Quellen hinabzusteigen oder flüchtige Konzerteindrücke zu befestigen, zu vertiefen. Und dies im Zeitalter einer immer größeren Komplizierung der musikalischen Ausdrucksmittel, immer unzulänglicher werdender Klavierauszüge.

Aber: „Lassen Sie uns unsere Geheimnisse!" schrieb Merker an Richard Strauß. „Die Dilettanten haben uns Künstlern schon allzuviel Boden weggenommen", ergänzte sein großer Antipode Felix Draeseke.

Und: „Wir haben's auch lernen müssen, warum sollen's unsere Nachfahren besser haben!" . . . Nun, in den Niederungen des Musikantentums wuchert noch manches Kraut, das der Sichel harrt.

Aber es fragt sich wohl: Wie weit sollen wir auf dem Reformwege gehen? Wir haben geschürt, ein großes, sehr großes Stück Fortschritt ist geleistet mit der nun auch von Weingartner (der von Aufsatz zu Aufsatz zu weiteren Zugeständnissen sich drängen ließ) und Schillings („Moloch"-Partitur) gutgeheißenen Abschaffung aller Transpositionen und des Tenorschlüssels; ja Umberto Giordano verwirft seit 1909 auch den Bratschen-Schlüssel.

Die Einheitspartitur — geht noch weiter. Jene Ausgabe der Manfred-Ouvertüre (1905) schreitet vor bis an das letzte Ziel einer völligen Gleichsinnigkeit, Eindeutigkeit, Einheitlichkeit aller aufgezeichneten Noten. Der größtmöglichen Zusammenfaßbarkeit aller Einzelstimmen entspricht hier eine größtmögliche Anpassung der Oktavlagen an die

Bedürfniſſe der Einzelſtimmen. Genau ebenſo wie es der Dezimalrechnung mit dem einheitlichen Nenner 10 gegenüber der ſo umſtändlichen Bruchrechnung gelingt, genau ebenſo erzielt die Einheitspartitur durch die Oktavzeichen (1×) 8, gegebenenfalls 0, 1 (×8), 2 (×8), 3 (×) eine logiſche Geſchloſſenheit, Überſichtlichkeit, Anſchaulichkeit, wie ſie noch kein Partiturbild geleiſtet hat. Der Leichtigkeitsrekord des Leſens — hier iſt er erreicht. Ein pſychologiſches Grundprinzip tritt in Kraft, mit dem es keine noch ſo ſinnreiche Vereinfachung aufzunehmen vermag: das Geſetz der vollkommenen Einheitsapperzeption.

Prüfen wir ein Orcheſter-Uniſono etwa auf F!

	Bisherige Partitur	Part. Schillings-Weingartner-Capellen	Partitur Giordano	Einheitspartitur Stephani
Kleine Flöte				
Altoboe				
Klarinette in A				
Fagott				
Hörner in C				
Trompete in B				
Poſaune				
Violine				
Bratſche				
Kontra-Baß.				
Notierung:	7 fach	3 fach	2 fach	1 fach
Notenſtellungswechſel	9 fach	6 fach	5 fach	—

Was lehrt unſere Tafel? Die Schwierigkeiten des Leſens der 4 Uniſoni erhalten ſich, von der Schwierigkeit vertikalen Zuſammenfaſſens abgeſehen, dem um erſte Partiturenerkenntnis ſich mühenden Laien wie

$$(7+9) : (3+6) : (2+5) : 1 = 16 : 9 : 7 : 1$$

Iſt die Zeit noch fern, wo der geſunde Menſchenverſtand der Allgemeinheit die Forderung erheben wird:

Uniſono für's Ohr — uniſono fürs Auge?

Was bedeuten aber 8, 0, 1, 2, 3? Neue Schlüſſel? Alles andere denn das! Jedem Oktavgebiet bleibt ſein eigenes Schloß. Nur bedarf es keines rieſenhaften Schlüſſelbundes mehr, noch krauſer Bärte, die Riegel zu heben, die Pforten aufzutun. Ein Schlüſſel erſchließt die Schlöſſer alle. Es iſt der 𝄞. So darf er ſtillſchweigend vorausgeſetzt werden und die bisherige Mahnung am Anfang jeder Zeile, ihn doch ja nicht zu vergeſſen, künftig — fortbleiben.

Mag in den Stimmheften auch fürderhin die bisher übliche Aufzeichnung beibehalten werden, werden Muſiker ihren Schwierigkeiten auch nach wie vor gewachſen bleiben müſſen — das Prinzip des kleinſten Kraftmaßes wird hier wie überall ſeinen Wert

behaupten und siegen. Ernst nach Vertiefung ihrer musikalischen Einsicht strebenden Laien gilt es, mehr denn je, kürzeste Wege zu bahnen zu den Meisterwerken unserer Tonkunst. Ihnen vor allem diene die Partiturenreform!

„Die Sache ist so gut und einfach", rief Willy Pastor einst in der „Zukunft" aus, „daß sie unmöglich Erfolg haben kann!" Gehen die Komponisten voraus — die Verleger, von denen keiner außer Dreililien vor 15 Jahren für die Herausgabe eines unserer Meisterwerke selbst bei völliger Entlastung von allen Unkosten zu haben war, werden bald im wohlverstandenen eignen Interesse nachfolgen. Es wird die Zeit kommen, wo auch die Bläser transponierender Instrumente danach verlangen werden, durch Vorzeichnung des wirklichen Klanges im Stimmheft sich der tonalen Funktion und harmonischen Bedeutung ihres jeweiligen Tones in jedem Augenblicke bewußt zu werden. Das Gute siege! Die Erkenntnis ist nicht aufzuhalten, daß es der Würde der Tonkunst entspricht, Logik, Anschaulichkeit, Einheitlichkeit, wie vom Kunstwerk selbst, so auch von seiner äußeren Ausprägung im Notenbilde als notwendig zu erachten und zu fordern. Das Problem ist gelöst, theoretisch und praktisch, in der Einheitspartitur.

❦

Deutsche Schule im Geigenspiel

Von August Leopold Saß.

Besitzen wir überhaupt noch eine deutsche Schule im Geigenspiel? Warum werden die Vertreter anderer nationaler Schulen bei der Bewerbung um Hochschullehrerstellen bevorzugt? Warum kommen unsere Geigenstudenten mit unentwicklungsfähiger Grundlage auf die Hochschulen? Weil keine bestimmte, einheitliche Schule vorhanden ist! Uns fehlen hervorragende Pädagogen für den Anfangsunterricht, die sich nur nach und nach bei einem bestimmten System entwickeln. Bei prüfender Durchsicht unserer zahllosen deutschen Violinschulen bezüglich der so wichtigen Hand- und Fingerstellung, insbesondere der Bogenhaltung, ergibt sich entweder nichts bestimmtes oder es herrscht darin eine große Uneinigkeit und Unklarheit, die noch verstärkt wird durch Beigabe erbärmlichster Abbildungen. Man gewinnt oft den Eindruck, als behandele der Verfasser absichtlich dieses Thema mehrdeutig, um sich keine Blöße zu geben.

Unsere alte Art, den Geigenunterricht mit der G-dur-Tonart über alle vier Saiten zu beginnen, ist durch das praktischere Halbtonsystem überholt. Die Sevcik-Schüler liefern hierfür täglich den Beweis. Ein Begründungsversuch, daß das keineswegs mehr neue Halbtonsystem noch ausbaufähig ist, wird in dieser Abhandlung weiterhin erfolgen. Ob aber die — teilweise übliche — restlose Übernahme der Sevcik'schen Methode unserem Deutschtum voll und ganz entspricht, wage ich selbst als Verehrer dieses bedeutenden Meisters nicht mehr zu behaupten. Um von dem ersehnten Lehrer angenommen zu werden, mußten wir am Leipziger Konservatorium im großen, besetzten Anstaltssaal Probe spielen und sozusagen eine gewisse Reifeprüfung ablegen. An einer Unterrichtsstunde nahmen dann später 3—5 Schüler teil, wohl zum Leidwesen des betreffenden Lehrers selbst, da dessen Überlastung ein näheres Eingehen auf die individuellen Fehler

des Einzelnen ausschloß. Wer in der Grundlage verpfuscht war, blieb meistenteils verpfuscht. Zu gründlichem Anfangsstudium mit den vielen Unglücklichen, die beim Probespiel nur forcierte Leistungen geboten hatten, fehlte Zeit, Lust und Ausdauer meist auf beiden Seiten. Ein ganz anderes Bild bekommt diese großzügige Unterrichtsart durch eine vorherige einwandsfreie Vorbereitung.

Zur Schaffung einer gesunden, entwicklungsfähigen Grundschule gehört vor allen Dingen ein einheitliches, zeitgemäßes System mit klaren, verständlichen, den zukünftigen modernen Anforderungen entsprechenden Vorbereitungswerken. Wollen wir einer neuen deutschen Schule zu Worte verhelfen, so müssen sämtliche deutsch empfindende Künstler und Pädagogen ohne Vorurteil und Neid, jeder auf seine Art, hieran mitarbeiten. Fürchten wir uns nicht vor lauter Pietät am Althergebrachten zu rütteln, und vor lauter Idealismus den nötigen Drill heranzuziehen. Ebenso falsch wäre es natürlich, anerkannte ältere Studienwerke anderer nationaler Schulen, die zum eisernen Bestand des Geigers gehören einfach ad akta zu legen, falls nichts wirklich ebenbürtiges vorhanden ist. Schließlich ist ja der Stammbaum aller Geiger bis auf Corelli zurückzuführen. Man sagt von ihm, er sei der erste gewesen, der die richtige Stellung der Hand und die Art gelehrt hat, sich des Bogens mit Geschicklichkeit und Grazie zu bedienen. Ebenso wird das Grundprinzip aller technischen Ausführungen der menschlichen Hand infolge ihrer anatomischen Gleichheit auch bei allen Nationen das gleiche sein.

Es ist nicht schwer, in unserer alten Spohrschen Schule (Spohr war bekanntlich Schüler von Eck und Lehrer von David) Züge echten deutschen Wesens zu erkennen. Ich erinnere nur an die gediegene, männliche Ausführungsart seines berühmten, festen Stakkato sowie an die seelenvolle Umschreibung seines, jeden Tongeiger reizenden, echte nationale Charakterzüge aufweisenden Adagios. Die technische Ausführungsart seiner Kompositionen setzt allerdings äußerst gründliche Vorbereitungen voraus. Seine sich oft häufenden Spannungen und Doppelgriffe verlangen eine wohl prädestinierte Hand; aber eine gediegene technische Grundlage mit günstigem Aufsatz des ersten Fingers und unabhängiger Daumenlage bzw. richtiger Handstellung wirken hier, durch vernünftige Gymnastik unterstützt, Wunder. Überhaupt diese ungünstige, in der höheren Geigenliteratur nicht zu umgehende Spannung der linken Hand läßt so manchen musikalisch hervorragend begabten Geigenenthusiasten das leidenschaftlich geliebte Instrument beiseite legen und manchen leichtfertigen Geiger mit natürlicher Spannhand virtuose Triumphe feiern. Ein von mir für meine Schüler konstruierter Streckapparat hat sich bei richtiger, regelmäßiger Benutzung als äußerst wirksam gezeigt.

Eine gesunde nationale Schule muß den Kern der Allgemeinheit in sich tragen und darf nicht nur einigen im günstigen Sinn abnorm Veranlagten die Möglichkeit der höchsten Künstlerschaft gewährleisten. Ebensowenig wie es eine allgemeine paganinische Lehrweise je gab (Paganini hatte einen bekannten Schüler namens Sivori), trotz des vielversprechenden Geheimnisses, dessen Hinterlassung der große Genueser der Nachwelt versprach, ebensowenig wird auch heute noch ein vereinzelt dastehender Hexenmeister die Grundzüge einer methodischen Lehrweise verkörpern. Die restlose Wiedergabe der im deutschen Volkscharakter liegenden Kraft, Schlichtheit und Gemütstiefe würde vor allen Dingen eine besondere Grundlage für die Bogentechnik erfordern, ebenso die Anmut und Ruhe im Vortrag. Es liegt im allgemeinen viel Massivität und wenig Geschmeidigkeit in der deutschen Hand — die Auffassung ist nicht immer die schnellste und die Nachahmung nicht affenartig. Zum Ausgleich dafür ist aber Ernst, Gründlichkeit und viel Ausdauer vorhanden, die hervorstechendsten Züge jedes echten Künstlers.

Der Unterricht internationaler Schüler bietet willkommene Gelegenheit zur Beobachtung der bei den einzelnen Nationen tatsächlich vorhandenen typischen geigerischen Vorzüge und Schwächen. Der deutsche Geigentheoretiker muß hierfür Verständnis und scharfen

Blick haben und danach sein Lehrmaterial schaffen und zusammenstellen. So selbstverständlich dies alles scheint, so finden wir in unseren deutschen Elementar-Geigenwerken doch selten geeignetes Material in diesem Sinne. Ich betone nochmals, der Schwerpunkt der späteren Entwicklungsfähigkeit bzw. der normalen, glatten Ausbildung ist in der Grundschulung des Schülers zu erblicken. Der Einwand: ein Genie wird schließlich doch durchdringen, läßt sich durch die Gegenfrage entkräften: wann, oder in welchem Zeitabschnitt. Unsern deutschen Geigen-Genies wird es wahrlich schwer genug gemacht, so daß sie schließlich ihren Höhepunkt in einer Zeit erreichen, in der die Spannkraft erlahmt ist oder das vorgeschrittene Alter die Nutznießung nicht mehr in vollem Maße gestattet. Selbstverständlich wird das Höchstziel nur den Genies erreichbar sein, aber die hieraus sich ergebende geringe Konkurrenz der großen Geigenkünstler darf nicht auf Kosten unserer deutschen Geigerkunst geschehen.

Der äußere Unterschied der einzelnen nationalen Schulungen liegt hauptsächlich in der Bogenhaltung und Bogenführung, ferner, obwohl weniger sichtbar, in der Haltung der linken Hand bzw. des Fingeraufsatzes. Eine Schule, die ihr Hauptaugenmerk auf Eleganz, technische Kunstfertigkeit und Virtuosenblendungen richtet, stellt naturgemäß ihre Technik anders ein wie eine Schulung, die auf voller Tongebung, schlichtem Vortrag, Ruhe und musikalischer Gediegenheit basiert. Ganz rein wird jedoch eine solche bei dem völlig entwickelten Künstler wohl seltener zum Ausdruck kommen, denn das technische Anfangs- und Endziel jeder Schulung ist das gleiche, und der anatomische Bau der Hand, wie schon erwähnt, auch fast gleich. Vergegenwärtige ich mir nun heute die verschiedenartigen Formen des sinnlosen Lehrverfahrens, mit denen man beim ersten Unterricht meinen natürlichen Instinkt für Bogenhaltung und Fingerstellung auszurotten wußte — als: Buch unter dem Arm, Druck der rechten Hand bis zum Krampf nach links, steife Papphülse auf dem linken kleinen Finger usw. —, so bedauere ich geradezu, den Anfangsunterricht durch einen Geigenlehrer erhalten zu haben. Unsere deutsche Schule ist so stark beeinflußt von den überragenden anderen Schulen und so sehr von ihrer Unbestimmtheit überzeugt, daß der Einzelne es garnicht mehr wagt, hervorzutreten. Der Staat tut nicht das Geringste, deutsche Künstler zu halten. So war es früher und wird es noch lange bleiben, wenn wir uns nicht selbst aufraffen. Direkte Schüler der rein deutschen Schule **Eck-Spohr-David**, wie **Wilhelmy**, **Schradieck** u. a., gingen aus pekuniären Gründen ins Ausland. **Joachim**, als Vertreter der Wiener Schule, vermochte es allerdings, uns einige seiner zum Teil schon verstorbenen Schüler zu halten, wie **Petri**, **Holländer**, **Halir**, **Willy Heß**, **Burmester** wie **Meyers**, u. a. Von diesen sind aber nur wenige pädagogisch hervorgetreten, wie es die theoretische Violinliteratur beweist. Erwägen wir nun noch, wie viele Virtuosen ihre Studienart möglichst geheim halten, und daß es auch beim besten Willen nicht jedem gegeben ist, eine übersichtliche Formel zur Erreichung des von ihnen erlangten Ziels in pädagogischer Weise zu finden, so dürfte es keineswegs undankbar sein, wenn hier ein ideales Wettarbeiten der deutschen Pädagogen und Geigenkünstler einsetzte. Welcher Wirrwarr herrscht zum Beispiel in der Bezeichnung der Stricharten. Was soll ein Punkt oder Strich nicht alles darstellen. Macht wirklich jemand einen Versuch, hier Klarheiten zu schaffen oder mit gutem Beispiel voran zu gehen, so kann er sicher sein, von seinen deutschen Kollegen völlig ignoriert zu werden. Jeder dritte Orchestergeiger kennt nicht einmal die Strichart, die er während des Spiels ausführt. Hier ist ein ganzes Feld für den deutschen Geiger. Leider waren wir gezwungen, die Terminologie für unsere Bogentechnik fast vollständig aus der französischen Schule zu übernehmen. Wir geraten dadurch sehr oft in Widerspruch mit unsern urdeutschen Meistern Bach, Beethoven u. a., da die Ausführungen einiger Stricharten sich nicht völlig mit dem rein deutschen Stil decken. Bei Durchsicht der verschiedenen Bearbeitungen unserer Meisterwerke

ſtaunen wir über die Stilwidrigkeiten, die durch die verſchiedene Auffaſſung von Punkt und Strich entſtehen. Vor mir liegt zufällig die Davidſche Ausgabe des bekannten Violinkonzerts in a-moll von Bach. Das Konzert beginnt im 2/4-Takt mit einem kurzen Auftakt in der Quinte und darauf folgender vollen Viertelnote auf dem guten Taktteil. Jeder Bachſpieler wird hier den Auftakt kurz abheben und das darauf folgende Viertel mit ganzem, feſtem Bogenſtrich bringen — ohne das Viertel aber in die nächſte Achtelpauſe hineinzuziehen. Grand-martelé würde etwas zu kurz werden, detaché aber leicht zu lang. Joachim hat die Bezeichnung auch dementſprechend gewählt, indem er wohl über die Auftaktnote einen Punkt, aber keinen Strich über das breite Viertel ſetzte. Wählen wir nun für die Achtelnote den kurzen Laut tât und für die Viertelnote den längeren Laut tā, ſo würde die Spielweiſe klingen: tât | tā, tât | tā uſw. David, ein Schüler, aber kein erklärter Anhänger Spohrs, ſondern Verehrer der franzöſiſchen Schule, bezeichnet nun eigentümlicherweiſe bei der Stelle den Auftakt mit einem Strich und das Viertel mit einem Punkt. Jeder Nichteingeweihte würde nun das Achtel im Sinne unſerer üblichen Strichbezeichnung im detaché ohne abheben, und das Viertel im martelé abgeriſſen bringen. Hierdurch erhielte die Stelle aber einen entgegengeſetzten Charakter wie bei Joachim, alſo tā | tât, tā | tât, der auch dem Bachſchen Stil nicht entſpricht.

Einen rohen Begriff für die bogentechniſche Ausführung der Bachſchen Allegros erhält der Schüler auch zunächſt durch die Anweiſung, alle punktierten Achtelfolgen mit längerem grand-martelé und alle Sechzehntelfolgen mit kurzem detaché auszuführen. Wie ſchon bemerkt, decken ſich die Ausführungsarten des franzöſiſchen martelé und detaché nicht ganz mit unſerm reinen, urdeutſchen Stil. Nehmen wir z. B. die breite Achtelſtelle der beiden Soloviolinen im letzten Satz des Bachſchen d-moll-Violinkonzerts (in der Joachim-Moſer-Ausgabe der fünfte Takt nach Buchſtabe D) und laſſen die Stelle im detaché ſpielen, ſo wirkt ſie entſchieden zu ſchleppend und ſchwerfällig, während der martelé-Strich wieder zu kurz und eckig klingen würde. Richtig wird dieſe Stelle mit leicht abgeſetztem, vollem Strich wiedergegeben — alſo kein eigentlicher detaché- oder martelé-Strich, wie oft bezeichnet. Die verſchiedene Auffaſſung dieſes Striches erzeugt nun oft die entgegengeſetzten Bezeichnungen bei den Bearbeitern, und iſt es oft ſchwer für den jungen Geiger, ſich hier zurecht zu finden. Karl Fleſch bezeichnet die C-dur-Sechzehntel-Stelle in der F-dur-Romanze von Beethoven ſehr glücklich mit einem detaché-Strich und darunterſtehendem martelé-Punkt, um der richtigen Ausführung möglichſt nahe zu kommen. Auch im D-dur-Konzert Nr. 2 von Mozart tragen die beiden Achtel (dritte und vierte Note des Einſatzes für Solovioline) den gleichen Charakter.

Nun noch einige Worte über das bereits erwähnte Halbtonſyſtem beim Anfangsunterricht. Dieſes beruht bekanntlich auf der gleichmäßigen Anwendung des ſtets zwiſchen den gleichen Fingern liegenden Halbtonſchrittes auf allen vier Saiten. Der Vorteil für den Anfänger, der ganz auf das Taſtgefühl ſeiner Finger angewieſen iſt, iſt ein bedeutender; daher ſind wohl bei den meiſten praktiſchen Pädagogen alle Bedenken gegen das Mechaniſche dieſer Methode geſchwunden. Ich gehe nun in meiner demnächſt erſcheinenden Anfängerſchule noch einen Schritt weiter. Handelt es ſich darum, das Taſtgefühl der Finger zu unterſtützen, warum dann nicht gleich ſo weit wie möglich? Sehen wir uns die Sattellage hierauf hin an. Sie gehört folgerichtig im Sinne der ſymmetriſchen Lagenfolge vor die eigentliche erſte Lage bezw. zu derſelben. Die beiden großen Vorteile für den Anfänger liegen klar auf der Hand, erſtens die leichte Auffindung der Stellung des erſten Fingers am Sattel, und zweitens die ſich nach dem diatoniſchen Tetrachord ergebende Halbtonfortſchreitung vom dritten zum vierten Finger. Letztere ermöglicht die größte Sicherheit und den korrekteſten Aufſatz. Iſt der Schüler erſt in dieſer Greifart auf allen Saiten ſicher, ſo machen — wie ſchon

das Halbtonsystem lehrte — auch die andern Arten, sowie die Verbindungen derselben viel weniger Schwierigkeiten. Außer den Vorteil, den der Beginn mit der Sattellage dem Schüler und Lehrer bietet, wäre noch ein Faktor zu erwähnen, der manche mühsame Arbeit in der Stunde erspart — die gymnastische Vorbereitung der Finger!*

Ich prüfe jeden Schüler zunächst auf seine geigentechnischen Anlagen, auf gutes Gehör und soweit äußerlich sichtbar — evtl. mit Hilfe des Arztes — auf gesunde Brustorgane, die für die Ausdauer des Berufsgeigers wenigstens, unerläßlich sind. Je nach der Lage des bis zum Handansatze gemessenen Arms, wird die Größe des Instrumentes bestimmt. Hiervon gehe ich unter keinen Umständen ab, selbst wenn die schönsten, aber für die Armlänge nicht geeigneten Instrumente vorhanden sind. Die gesamte Grundlage für die Technik der linken Hand kann bei einem zu großen Instrument in Frage gestellt werden, ganz abgesehen von den dadurch bedingten gesundheitlichen Nachteilen. Der Bogen darf nicht zu lang und je nach Veranlagung der rechten Hand nicht zu schwer sein. Hier ist vorläufig nicht die Qualität, sondern die Quantität die Hauptsache. Meine Bogenhaltung hat nach jahrelangen Studien aller möglichen Arten — bei dem Ziel der möglichst vollen Tongebung, des leichtesten Saiten- und Strichwechsels und der möglichsten Erschöpfung aller Klangeffekte — eine kleine Abweichung von den bekanntesten Schulen erfahren. Ich möchte darüber nur kurz bemerken, daß ich die beiden stets leicht gerundeten Mittelfinger ziemlich weit über die Stange greifen lasse und den Daumen — zu diesen beiden als Antipoden —, so wenig wie möglich durch die Froschgrube gesteckt, nur locker mit der Spitze ansetzen lasse. Der Zeigefinger liegt meist passiv — nur in besonderen Fällen als Hemmschuh — auf der Stange, während der kleine Finger zum Balancieren des Gegengewichts mit der Spitze — aber beim Spiel von der Mitte bis zum Frosch immer gerundet, nicht gestreckt — aufliegt. Jedes Drücken der Hand oder des Zeigefingers nach links ist streng verpönt wegen der hierdurch entstehenden Spannung im Gelenk und Ausschaltung des kleinen Fingers als Balanzierfinger. Die bei dieser Haltung schnell zu erreichende Abspannung der Handmuskulatur während des gewöhnlichen, leichten Streichens, unterstützt durch die passive, nachgiebige Lage des nicht zu weit übergreifenden Zeigefingers, ermöglicht in absehbarer Zeit den so gefürchteten glatten Strichwechsel am Frosch und begünstigt oder zwingt geradezu die Ausnutzung des Arm- und Schultergewichts zur müheloseren Tonerzeugung. Der im Gelenk stets nachgiebige Daumen gestattet infolge seines knappen Einsatzes, besonders beim mezzavoce-Spiel, die größte Ausnutzung und schönste Rundung des Handgelenks. Bei der Handstellung der linken Hand waren mir zwei Punkte maßgebend — möglichst gleichmäßige Ausbildung auch der schwächeren

---

* Durch nachstehenden Auszug aus dem Vorwort meiner „Trommelübungen der Finger" glaube ich am besten meine Ansicht begründen zu können. „Jeder Violin- und Klavierlehrer, der auch Anfänger unterrichtet, wird wohl schon die Erfahrung gemacht haben, daß es oft vieler Mühe und langer Zeit bedarf, bis der Schüler nur einigermaßen die nötige Gewalt über seine Finger bekommt. Es scheint mir daher nicht überflüssig, solche Übungen in methodischer Ordnung zusammenzustellen, nach denen die Finger systematisch zur Unabhängigkeit erzogen und gekräftigt werden. Für Fortgeschrittene empfiehlt es sich, die Übungen nicht auf einer wagerechten, sondern auf einer senkrechten Fläche, etwa an einer Tür oder Wand, zu machen. Hierdurch werden die Unterarm-Muskeln zur Mitarbeit herangezogen, was für Pianisten und Geiger von Wichtigkeit ist. Je weiter entfernt man von der Fläche, auf der man trommelt, steht, und je höher man den Arm streckt, desto weniger intensiv ist die Wirkung der Übungen, und man kann dieselbe in umgekehrter Weise nach und nach steigern. Jeder Finger hebt sich zum Anschlag so weit wie möglich aus der Hand heraus, und jede akzentuierte Note bekommt einen besonderen festen Aufschlag zur Ausprägung des rhythmischen Willens. Die Übungen müssen auch von Geigern mit jeder Hand abwechselnd gemacht werden, damit sie die für die Bogentechnik nötige Spannkraft und Energie in der rechten Hand bekommen. Überhaupt ist ein gleichmäßiges Ausbilden links und rechts auch in hygienischer Hinsicht anzuraten. Einer besonderen Schulung bedürfen der Ringfinger und der kleine Finger wegen ihrer schwächeren Veranlagung. Jede Übung muß rund und deutlich herausgetrommelt werden. Sollte das feste, gleichmäßige Aufschlagen eines Fingers besondere Schwierigkeiten bereiten, so

Finger und leichteste Ausnutzung der natürlichen Spannfähigkeit. Jedes Herausdrücken des Handgelenks, wie man es in vielen Schulen abgebildet sieht, ist verboten, da dasselbe den hakenförmigen Aufsatz des kleinen Fingers unmöglich macht und dadurch seine gründliche gleichmäßige Ausbildung verhindert. Es werden also alle vier Finger — auch der kleine innerhalb einer Lage — hakenförmig mit beiden Gelenkbeugungen aufgesetzt. Um dies auch bei den kleinsten Händen zu ermöglichen und gleichzeitig die Grundbedingung für die höchste Spannfähigkeit vom ersten zum vierten Finger zu erlangen, lasse ich das in der Hand liegende Zeigefingergelenk leicht nach innen einbiegen. Hierdurch bekommt das mittlere Gelenk desselben eine tiefere Stellung wie das des Nagelgliedes und sichert dem Finger die größtmögliche Spannfähigkeit im Zurücklangen, so daß die Spannung vom ersten zum vierten Finger sich nach zwei Seiten — also nach unten und nach oben — erstrecken kann, eine Bedingung beim späteren Dezimenspiel. Doch noch andere Vorteile sind mit dieser Fingerstellung verbunden, auch wenn die Spannmöglichkeit ganz außer Betracht bleibt: Bei dem leichten Einbiegen des in der Hand liegenden Zeigefingergelenks ist ein Hinabgleiten des Geigenhalses zwischen Daumen und Zeigefinger ausgeschlossen. Die hierdurch und durch den gewölbten Aufsatz des kleinen Fingers unterstützte, bedingte Handstellung zeigt das Bestreben, mit der inneren Handfläche möglichst zum Geigenhalse die Parallele zu halten. Sie gestattet ein bequemes, dichtes Zusammensetzen der Finger bei Halbtonschritten auf einer Saite, und bei übermäßigen Quarten über zwei Saiten, und verbürgt damit eine saubere Technik. — Eine kleine Bemerkung über meine Fußstellung beim Spiel sei noch eingeschaltet. Nach Aufnahme der Geige lasse ich den Schüler beide Füße gleichmäßig seitwärts stellen und einigemale die Fersen heben. Dies Verfahren verhütet das Hineinnehmen der linken Hüfte, das unter Umständen große gesundheitliche Nachteile hat und bei der alten Stellung unvermeidlich ist. Ebenso ließe sich noch verschiedenes über falsche Kinnhaltung sagen, besonders wenn man so viele vorzügliche Geiger mit eingedrückter Brust und rundem Rücken auf dem Konzertpodium geigen sieht und bedenkt daß ein höherer, gut passender Kinnhalter, rechtzeitig benutzt, all diese bösen Folgen vermieden hätte. Aber die Tradition — „Paganini hat ja doch auch so gespielt". — —

In der Hoffnung, eine kleine Anregung zur Schaffung eines einheitlichen, modernen Grundsystems für unsere deutschen Geigenspieler geboten zu haben, bitte ich alle ernststrebenden Kollegen um Prüfung meiner Vorschläge und um intensive, werktätige Mitarbeit daran.

---

empfiehlt es sich, längere Zeit mit dem rückständigen Finger folgende Manipulation zu machen. Man krümmt den betreffenden Finger allein mit Hilfe des Daumens bis dicht an die Handfläche. Derselbe drückt mit seiner Spitze das Nagellied des sich spannenden Fingers fest herab. Die Spannung des Fingers wird durch den Gegendruck des Daumens bis zum äußersten Moment fixiert, um dann den Finger mit Kraft aus dem Gelenk durch Fortgleiten des Daumens herauszuschnellen. Diesen Vorgang, der auch mit dem Ausdruck „Knipsen" bezeichnet wird, wiederhole man so oft wie möglich. Die Wirkung ist ausgezeichnet, und die Übung überall unauffällig und leicht auszuführen; sie braucht, wie alle gymnastischen Übungen, nicht übertrieben zu werden. Schon eine kurze, energisch ausgeführte Trommelübung aus meinem Büchlein an einer senkrechten Wand mit durchgedrücktem Handgelenk ist sehr wirkungsvoll und dürfte auch den ärgsten Zweifler bekehren. Das nach dem Üben eintretende sichere, kräftige Gefühl in der Hand, sowie die feste unabhängige Schlagkraft der einzelnen Finger macht sich überzeugend beim Spielen auf dem Instrument bemerkbar. — — Dieser kurze Auszug aus dem Vorworte dürfte manchem in der Gymnastik Uneingeweihten eine kleine Anregung zur Erleichterung des Anfangsunterrichtes geben.



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Neue Lieder

Man sollte es doch endlich einsehen: wir sind gegen Subtilitäten des Äußern, gegen Differen-ziererereien, gegen crème de la crème, gegen Neo-(excre-)mentales. Mithin dürfte uns zustehen, hier Dinge plausibel zu machen, die ein Décadent verpönen würde. Was wir suchen, ce n'est pas la grande attitude. Wir Fanatiker der Aufrichtigkeit sind sehr versucht, hinter allem Preziösen, Verdunkelten, Hyper-Kultivierten die Transmutation der intellektuellen Eitelkeit zu wittern, eine stilisierte Abart von geschraubter Impotenz. Und möglichenfalls enthusiasmierten uns irgend priapische Herero-Tänze erfolgreicher denn das affektierte Gegirr mancher Neu-Wiener. Von gewissen Marx-Schülern — sie kompromittieren ihren Lehrer — garnicht zu reden!

❖

Seit Mahlers Kindertotenliedern scheint es fast müßig, Sangbares zu schreiben. Wer Ausdrucksvolles geben könnte (es sind noch Einige da) erstrebt Komplikation und sucht zu ver„feinern", wo Differenzierung unfehlbar Verflachung bedeutet. So daß last not least die Erkenntnis dämmert, man müsse graben . . . . . .

❖

Dies, glaube ich, geschah hier. Was ich hervorholte: viel Tuff, wenig Gold, ein, zwei Diamanten, es sei nun (— mit Ausnahme des Tuffs —) nachdrücklichst angekündigt. Vermißt man einiges- ich jedenfalls vermesse mich nicht, unfehlbar zu sein. Und glaube auch nicht zu fehlen, wenn ich hier an erste Stelle den genugsam exponierten Namen Arnold Schönbergs setze. Nicht seine ersten Opera sollen erörtert sein. Auch nicht der immermehr melodramatische „Pierrot lunaire". Das wesentlichste Gesangswerk dieses großen Musik-Propheten scheinen mir vielmehr die fünfzehn Lieder aus dem Buch der Hängenden Gärten von Stefan George zu sein.

Zunächst: diese Lieder sind nicht Stückwerk. Innere, nicht thematische Einheit bindet sie alle. Schönberg nähert sich nun seinem Stil, wo die Konsequenz der rein melodischen Konstellation des musikalischen Expressionismus gezogen ist. An diesem Punkt scheiden sich die Geister. Die Möglichkeit auch nur zu einem Kompromiß ist ausgeschlossen. Eine tonale Auffassung ist bei dieser Musik nicht mehr denkbar. Schönberg beginnt nun jenseits aller traditionellen Formbegriffe eine Art des akustischen Ausdrucks zu manifestieren, die sich zu der illustrativen Lyrik der Hugo Wolf-Schule verhält wie ein Kandinskysches Bild zu Liebermanns realistischer Moment-Kunst. Die Singstimme wird hier von neuem wesentlicher Bestandteil der Form, im Gegensatz zum „modernen" Lied (Strauß, Marx), wo der Klavier- resp. Orchesterpart die Hegemonie hat und die Begleitung sich quasi vis-à-vis de rien sieht.

❖

Auf diesen Schönberg aufgebaut, wiewohl völlig eigenwertig erweisen sich die Gesänge von Alban Berg. Schon innerhalb dieser vier Lieder zeigt sich deutlich eine Entwicklung des harmonischen und noch mehr des melodischen Fühlens. (Von der Kluft zwischen

der Sonate op. I und den Liedern ganz zu schweigen!) Das erste ist noch nach altem Muster in eine dreiteilige Form gekleidet und steht schlicht zwischen zwei d-moll-Dreiklängen. Dann verdichtet sich immer mehr das Expressive, die Form wird knapper bis zur letzten Klärung in dem Lied aus Momberts „Glühenden".

Ich hüte mich wohl, Reminiszenzen zu konstatieren, auch, wenn, wie zwischen Berg und Karl Horwitz sich Fäden spinnen, die, gewiß innerlichster Art, kaum zu leugnen sind. Jedenfalls weiß Horwitz auf eigene Weise von Herbst, Mond und Dämmerung zu singen und wir danken ihm eine der schönsten, kongenialsten George-Vertonungen: „Dies ist ein Lied" — —

Noch immer nicht genugsam berühmt, wiewohl zu den Wesentlichsten der neuen Lyrik gehörend, sind die Lieder des Polen Szymanowsky. Dieser kultivierteste Slawe, der den Weg von Chopin über Debussy zu Schönberg fand, ist von faszinierendem Rhythmus. Immer fiebernd, ekstatisch und radikal. Sein embarras an frappanten harmonischen Wendungen, chromatischen Umdeutungen und Ganztönereien wird leise und überaus köstlich gebändigt durch eine leichte und flüssige Melodik, die oft unversehens polyphon versteckspielt, immer tief blau sich um das Stimmliche legt und so entwirrt, überbrückt und verhimmlischt. Wie eminent ist der Rhythmus in dem „Einsiedler", wie wundervoll die paradox chopineske Einfachheit des Mädchenlieds!

Dieselbe Unkompliziertheit erstrebt Manfred Gurlitt. Gurlitt sucht die äußerste Aphoristik des gesanglichen Ausdrucks zugleich mit tiefster Wahrheit gegen sich selbst. Seine Musik enthält sich alles Übel-Artistischen und erreicht einen Höhepunkt an naiver Expression.

Ähnliche Ungekünsteltheit zeigen die neun Lieder von Eduard Erdmann. Vielleicht werden sie manchem zu simpel erscheinen. Aber wir sollten lernen, harmonischen Pfeffer zu verschmähen, wo es sich um linearen Ausdruck handelt. Es kommt nicht darauf an, kompliziert zu sein; heut kann jeder Konservatorist im harmonischen Stil des Tristan schreiben. Und wenn Erdmann, wie scherzend in „Himmel und Erde" extravagant wird, ist der Effekt lange nicht so echt.

Der Russe Igor Strawinsky vereinigt das subtile harmonische Empfinden des Impressionisten mit slawischem Temperament und Rhythmus. Seine Suite „Faune et bergère" (Alt und Orchester) entstand vor seiner Wendung zum Expressiv-Polyphonen. Den Weg dahin schlagen auch die anderen Jungrussen ein. So der feinnervige N. Mjaskowsky in seinen Iwanow-Skizzen. So der mehr virtuose S. Prokowjew und der geistreiche Extravagant Metner in Lieder-Cyklen, deren Namen wir nicht gegenwärtig sind.

Das neue Lied wagt — als Reaktion auf die zwischen Malerei und Psychologismus pendelnde Epoche der letzten Realistik (von Wolf bis Strauß und sogar Reger!) — das Vokale walten zu lassen und stellt die stimmgetragene Melodie wieder in den Vordergrund des musikalischen Geschehens. Die Begleitung ist nicht mehr illustrativ. Man riskiert absoluten Ausdruck der im Text inkarnierten Seele. Dazu schlug man indes nicht den Weg des stimmungsberauschten herbstfarbenen Spät-Romantik Conrad Ansorges und Otto Vrieslanders ein, die rein klanglich blieben, ohne zu malen, auch nicht den der modernsten Exotiker wie Bernhard Sekles und Erwin Lendvai, sondern man hegemonisierte das Melos. Instrumentale Effekte und Absonderlichkeiten der Klangführung blieben hintangestellt und alles Geschehen kulminiert an der letzten Expressivität der absoluten (weil innerlich gewachsenen) Linie. Der Mensch, das heißt das Seelische ist wieder in den Vordergrund gerückt. Die Musik nicht mehr hirnlich erklügelt und vom Klang ausgehend. Der neue Komponist zieht sich vom Leben zurück, konzentriert sich auf sich selbst und schafft so primitiv, vorurteilslos, tastend vielleicht, aber auf jeden Fall frei von Spekulation auf Zeitliches und Publikum. Und ist es nicht das ureigenste Wesen der Musik, selbstbesimmend, rein geistig und abstrakt zu sein — anstatt positivistisch, real und gegenständlich?!

Dies sollten bedenken, die von moderner Ideenarmut und spekulativen Allüren reden!

Sela!

Hans Heinz Stuckenschmidt.

Zur Psychologie des Komponisten

Von Dr. Heinrich Knödt (Wien).

Fragt man verschiedene Tonsetzer, aus welchem Grunde sie eigentlich komponieren, so sagt der eine, ohne viel nachzudenken: „Weil ich muß", der andere, mit einer bezeichnenden Handbewegung: „Ich schreibe mir etwas weg", der dritte, vierte, fünfte sagen ganz ähnlich aus; die wenigsten aber haben sich über die Art und die Triebfeder ihres Kunstschaffens Rechenschaft gegeben.

Rücken wir ihn aber ernstlich an den Leib, so erkennen wir in den meisten Fällen als vorzüglichste Triebfeder ihrer Kunstbestätigung, die Sucht nach dem Erfolg; vorwiegend sogar nach dem äußeren Erfolg. Keine Kunstgattung ist so sehr exponiert, so an die Öffentlichkeit gestellt, anderseits aber auch der Öffentlichkeit so sehr preisgegeben, wie gerade die musikalische. Wenn ein Komponist, wie ich einige von dieser Art zu kennen Gelegenheit hatte, während der Aufführung seines Werkes durch das Guckloch unausgesetzt den Eindruck seines Werkes auf den Gesichtern der Zuhörer zu verfolgen sucht, und dann, kaum, daß sich eine Hand gerührt hat, hinaus stürzt, um sich dem Publikum zu zeigen und sich mit verbindlichem Lächeln zu verbeugen, so mache er uns nicht weiß, daß er aus unwiderstehlichem Schaffensdrang komponiere. Mir wurde diese Antwort von einem Komponisten zuteil, der auch bei der geringsten Beifallsbezeugung von Seiten des Publikums wie ein Männchen am Draht hinausschnellt und das solange wiederholt, als sich eine Hand noch regt. Einen anderen sah ich, wie er sich mit verzückter Miene, wenigstens eine Minute lang gegen seinen am Ende nur mehr applaudierenden Erzeuger (welche Geschmacklosigkeit!) immer wieder verbeugte. Wirken solche Szenen abstoßend und lächerlich, so entbehren sie doch nicht einer gewissen, wenn auch beschämenden Aufrichtigkeit. Widerlicher wirkt es, Erfolge in berechnender Weise zu machen — wie es etwa der Theaterdirektor unternimmt, der den Vorhang gerade dann fallen läßt, wenn der Beifall am stärksten ist und gerade dann in die Höhe gehen läßt, wenn der Beifall abzuflauen beginnt; auf diese Art kann er bei einiger Geschicklichkeit eine erkleckliche Anzahl von Hervorrufen erzielen. Ich könnte dieses „Erfolgmachen", zur Zeit meiner Bühnentätigkeit wiederholt beobachten, konnte aber dieselbe Art auch bei Komponisten feststellen, deren Werke im Konzertsaal aufgeführt wurden. In dieses Kapitel gehört auch die geschminkte Bescheidenheit nach dem hebräischen Sprichwort: „Schlepp mich, ich geh gern" — wenn sich der Komponist scheinbar mit größtem Widerwillen aufs Podium zerren läßt; je verlegener er dabei tut, desto größer ist gewöhnlich seine Sucht nach dem Erfolg.

Eine andere Art von Tonschöpfern sind die, denen das Komponieren nach ihren eigenen Ansprüchen „zum Bedürfnis" oder „zur Gewohnheit" geworden ist; ich habe auch solche Kunstjünger kennen gelernt, die beim Komponieren ihre größeren oder geringeren kontrapunktischen Kenntnisse zur Anwendung bringen, sich wie eine gut geölte Maschine in Betrieb setzen. Andere, denen einstmals etwas Gutes eingefallen ist, komponieren weiter, „um das Renommée zu wahren". Andere wieder, um sich mit einer guten Konservatoriumsstellung zu versorgen . . . .

Heutzutage ist im Allgemeinen für die Aufführungsmöglichkeit von entschiedender Bedeutung, wie ein Komponist hinter seiner Sache her ist, wie er sie „betreibt". Ein Quartettprimarius brachte unlängst ein Streichquartett zur Erstaufführung, um, wie er mir gestand, den Komponisten loszuwerden, der ihm nicht vom Halse ging und demgegenüber er auch „gesellschaftlich" verpflichtet sei.

Bei den meisten Komponisten ist in Wirklichkeit nicht der Schaffensdrang, sondern der Drang nach der Aufführung mit all den vielen, den Ehrgeiz und die Eitelkeit kitzelnden Nebenumständen — als eigentliche Hauptsache maßgebend.

Bekannt ist die spöttische Äußerung eines Malers, der jahrelang in der Einsamkeit geschaffen hatte und einmal in einen Konzertsaal geriet, über die vielen lächerlichen Äußerlichkeiten bei der ersten Aufführung eines Werkes, besonders aber über das allzuhäufige Hervorrufen eines Komponisten: er werde sich nächstens in der Ausstellung, hinter eines seiner Bilder stellen und jede belobende Anerkennung irgend eines wackeren Spießers mit Verbeugungen quittieren.

Nun sind allerdings die bildenden Künste dem Beschauer ohne Mittelsperson zugänglich, ein Vorteil, den die musikalische Kunst entbehrt. Die fortwährende enge Fühlungnahme des schaffenden Musikers mit dem (noch dazu nicht immer einwandfreien) Publikum, die übrigens auch der Charakterbildung des Musikerstandes im Allgemeinen gerade nicht zum Vorteil gereicht, ist aber gegenwärtig bereits zu einem Übel gediehen, das allen Ernstes zur Einkehr mahnt. Befreien wir uns von dem Wust des Überkommenen und des Gewohnheitsmäßigen; ernste schaffende Künstler mögen den Anfang machen, indem sie ihre Persönlichkeit möglichst weit von dem widerlichen äußerlichen „Getriebe" abrücken. Vielleicht lernt dann auch das Publikum eher, das Echte vom Falschen unterscheiden — eine nicht zu unterschätzende Handhabe zum Vorteil echter Kunstübung wäre ihm damit sicherlich gegeben; es würde sich an die neuen Tatsachen auch bald gewöhnt haben. Den schaffenden Musiker würde aber dieser Schritt menschlich und sittlich höherstellen, er würde ihn von so vielen lächerlichen und oft beschämenden Szenen befreien, die seinen künstlerischen Stolz und seine Menschenehre tief verletzen.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers und auch des Sortimenters hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 % + 10 %.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Becker, Reinhold [Dresden]: op. 176 Sinfonie (d) noch ungedruckt

Hennig, Kurt [B.-Wilmersdorf]: Ein Heerführer der Menschheit. Symphon. Tondichtung [Uraufführung in Wiesbaden bevorstehend] noch ungedruckt

Stillmann-Kelley, Edgar [Oxford, Ohio U. St.]: Alice im Wunderland. Suite noch ungedruckt

b) Kammermusik

Butting, Max [Berlin]: op. 20 Streichquartett (cis) noch ungedruckt; Uraufführung 21. 9. Berlin

Gal, Hans [Wien]: Quintett f. Flöte, 2 Viol., B. u. Vc. (H) noch ungedruckt

Hennig, Kurt [B.-Wilmersdorf]: Trio (E) f. Klav., Viol. u. Vcello noch ungedruckt

Kronke, Emil [Dresden]: op. 112 Zweite Suite im alten Stil f. Flöte m. Klav. (A) noch ungedruckt

Stürmer, Bruno [Karlsruhe]: Suite f Flöte, Ob., Klarin., Fag. u. Streichquintett (g) noch ungedruckt [Uraufführung 25. 9. Karlsruhe]

Stuber, Paul [Prag]: Sonate f. Viol. u. Klav. (F) noch ungedruckt [Uraufführung 26. 3. Dresden]

Wunderlich, Otto [Dresden]: op. 32 Sonate f. Bratsche u. Klav. (F) noch ungedruckt

c) Sonstige Instrumentalmusik

Stürmer, Bruno [Karlsruhe]: Variationen u. Fuge über ein eigenes Thema f. Klav. noch ungedruckt

II. Gesangsmusik

Andreae, Volkmar: Abenteuer des Casanova. Oper. (Text v. Ferd. Lion) noch ungedruckt

Hennig, Kurt [B.-Wilmersdorf]: Die da gestorben sind. (Dichtung v. Max Jos. Bojakowski). Hymne für Sopran u. Orch. noch ungedruckt [Uraufführung m. Klav. 2. 10. Berlin]

Stürmer, Bruno [Karlsruhe]: Musik zu dem Schauspiel „Limo" von Alfons Paquet, noch ungedruckt [Uraufführung im kommenden Nov. in Trier]

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Bach. Die Bachhandschriften der Musikbibliothek Peters. Von Rudolf Schwartz — in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26

Barockmusik. Von Curt Sachs — in: Jahrbuch der Musikbibl. Peters 26

Blessinger, Karl — s. Schaffen

Bode, Rudolf — s. Instrumentalunterricht

Born, Otto — s. Kontrabaß

Brodersen, Friedrich. Von Richard Würz — in: Neue Musik-Ztg 24

Conze, Joh. — s. Gesangton

Circumpolar — s. Oper

Dauffenbach, Wilh. — s. Orpheus

Deutsche Oper in Rotterdam — s. Rotterdam

Doosky, Beatrice — s. Laibach

Feindländisch. Dürfen wir feindländische Musik spielen? Von G. Lange — in: Musikztg 39

Fleischmann, H. R. — Schoenberg

Gesangton, der konzentrierte. Von Joh. Conze — in: Allgem. Musik-Ztg 38

Hahn, August — s. Schenker

Herzogenberg. Heinrich v. Hs. Bedeutung für die evangel. Kirchenmusik. Von Friedrich Spitta — in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 26. Jg. für 1919. C. F. Peters, Lpz 1920

Jarosy, Albert — s. Violine

Instrumentalunterricht. Zur Reform des I. Von Rudolf Bode — in: Wort u Ton (München) 33

Kontrabaß. Der Mann am K. Von Otto Born — in:
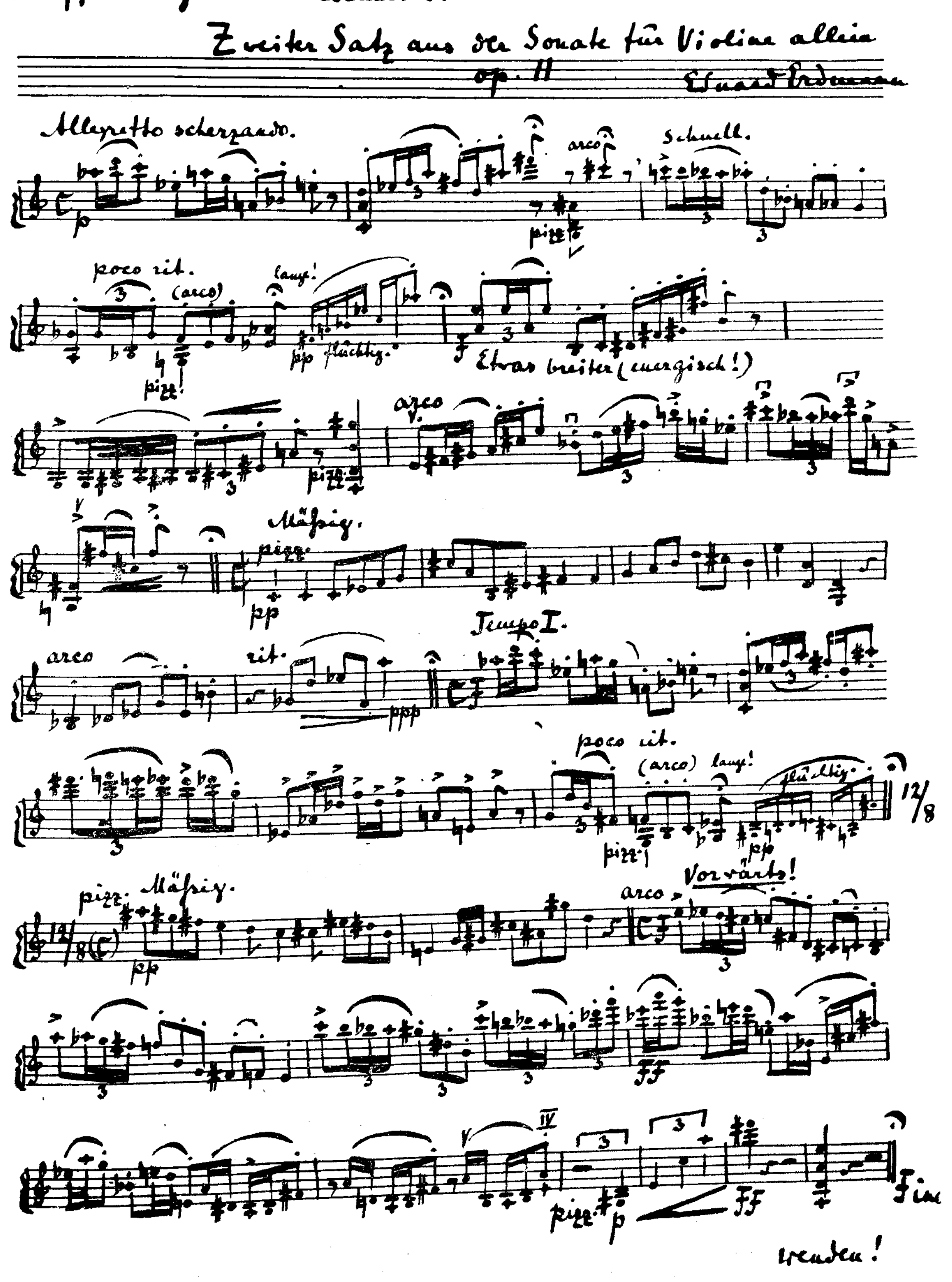
Kroyer, Theod. — s. Oper

Mitteilung!

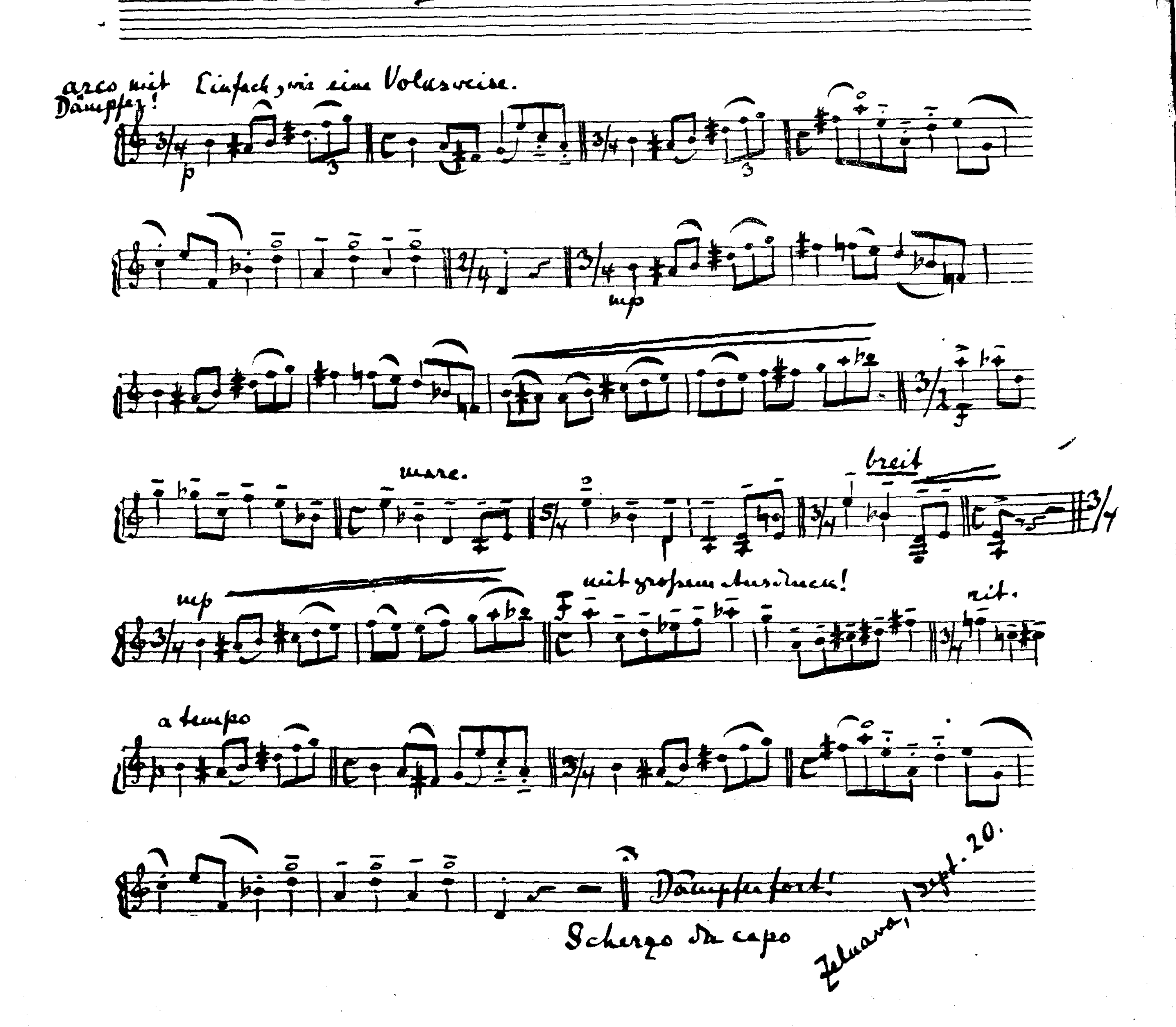
Vielfachen Nachfragen unserer verehrlichen Abonnenten entsprechend, teilen wir mit, daß bis auf weiteres noch sämtliche bisher erschienenen Meloshefte zum Abonnementspreise nachgeliefert werden können.

MELOS-VERLAG G. m. b. H.

Aufführungsrecht vorbehalten!



Trio.



arco mit Dämpfer!
Einfach, wie eine Volksweise.
p
mp
marc.
breit
mp
mit großem Ausdruck!
rit.
a tempo
Dämpfer fort!
Scherzo da capo
Sept. 20.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstraße 7. Fernruf: Rheingau 7999. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.– im Vierteljahr-Abonnement Mk. 15.–. einschließlich Zustellung. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50

Nr. 18 — Berlin, den 1. November 1920 — I. Jahrgang

INHALT

Pfitzners Ästhetik

Von Udo Rukser.

Mit seinem Buch: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“ hat Pfitzner in den Streit um die Wertung der modernen Musik ziemlich aufsehenerregend eingegriffen. Seine Äußerung ist für uns, denen die moderne Kunst wichtig ist, um so beachtlicher, als Pfitzner die Minderwertigkeit der zeitgenössischen Musik mit objektiven Gründen, gestützt auf Schopenhauer, nachzuweisen meint. Es ist für uns also eine äußerst wichtige Frage, ob seine Argumentation richtig ist und ernsthafter, kritischer Prüfung standhält: denn wenn Pfitzner recht hätte, wäre das Todesurteil über die Musik unserer Tage gesprochen, der von ihr eingeschlagene Weg als ungangbar erwiesen, sodaß in allem und jedem von vorn anzufangen wäre.

Jeder, der zur heutigen Kunst ein lebendiges Verhältnis hat, wird diese Folgerung zunächst instinktiv ablehnen. Und es entsteht sofort die Vorfrage, woher solche Norm, nach der mit absoluter Gültigkeitgeurteilt werden könnte, zu gewinnen sei. Denn wir haben doch noch kein Gesetzbuch der Ästhetik, in dem das ein für alle Mal gültige Werturteil zu finden wäre. Vielmehr macht sich der Urteiler seine eigene Wertskala zurecht, ist also Gesetzgeber und Richter zugleich — eine recht unbefriedigende Personalunion. Und so verfährt denn auch Pfitzner; er statuiert einen Maßstab, den er für allgültig hält, der in Wirklichkeit aber höchst bedingt ist. Er meint nämlich, ein Werk erlange im Gebiete der Kunst dann Existenzberechtigung, wenn es irgend jemanden wirklich zufrieden stelle. Ist damit nicht der Satz „Erlaubt ist, was gefällt“ zum Axiom erhoben? In der Tat handelt Pfitzner so, denn allen seinen Urteilen, die er für (absolute) Feststellungen hält, liegt das Vorurteil des Gefallens oder Nichtgefallens zugrunde. Kurzum er gibt keine allgültigen Normen, sondern seine Privatmeinung. Naturgemäß muß dieser grundsätzliche Irrtum das Buch als Ganzes beeinflussen, denn der Leser muß nun notwendig in allen allgemein gehaltenen Sätzen („man empfindet“) Pfitzners Namen einsetzen.*)

Hierzu tritt noch eine weitere, die ganze Arbeit beherrschende Unklarheit. Als Künstler liegt Pfitzner das, was den Künstler als solchen angeht, am nächsten, z. B. alles Künstlerpsychologische, wozu alles gehört, was sich auf die Arbeit des Künstlers, auf die Entstehung des Kunstwerkes bezieht. Es ist durchaus verständlich, daß ihn das Künstlerproblem am stärksten interessiert. Er läßt sich indessen durch den naiven Augenschein dazu verleiten, das Künstlerproblem mit dem Kunstproblem zu identifizieren. Während sich also eine wirkliche kunstdogmatische Untersuchung nur mit dem Kunstwerke abgeben kann, verwechselt Pfitzner das Kunstproblem fortgesetzt mit dem Künstlerproblem, er identifiziert also ständig die Ursache — und was damit zusammenhängt (Künstler) — mit der Wirkung, weil das Kunstwerk vom Künstler geschaffen wird. Er ist der Meinung, irgendwelche Einsicht in das Kunstwerk zu erhalten, wenn er dessen Ursprung aufklärt, obwohl er sich bei Nietzsche hätte unterrichten können, daß mit der Einsicht in den Ursprung die Bedeutungslosigkeit des Ursprungs zunimmt. (Morgenröte Kap. 44.) Zum Beispiel hält er die Frage der Anregung für eine ästhetische, und noch schlimmer, er bringt mit der dogmatischen Untersuchung die Frage nach Schöpferfähigkeit, nach Potenz und Impotenz zusammen. Für die ästhetische Frage gibt es nur die Alternative: Kunstwerk oder nicht. Ob das Kunstwerk von einer Potenz oder Impotenz herrührt, ist eine andere, hier garnicht interessierende Frage! Denn wenn Pfitzner oder ich ein Werk nicht für ein Kunstwerk erklären, so ist damit noch lange nicht objektiv festgestellt, daß es kein Kunst-

*) Er verfällt damit in den Fehler des vielgepriesenen Oswald Spengler, der auch absolut gültig festzustellen meint, während er nur höchst bedingte Urteile fällt — an welchem Irrtum das ganze Buch ebenso wie das Pfitzners explodiert.

werk ſei, ſondern nur, daß wir es nicht dafür halten! Es iſt alſo auch garnichts über die Potenz oder Impotenz ausgeſagt, denn es iſt leicht möglich, daß trotz dieſer Meinung wirklich ein Kunſtwerk vorliegt. Im Übrigen kann auch der Potenz aus manchen Gründen das Mißlingen auferlegt ſein, ſodaß nicht erlaubt wäre von Impotenz zu reden, ſelbſt wenn kein Künſtlerwerk vorliegt. So kommt es bei Pfitzner zu der bedauerlichen Unklarheit, daß die vom Künſtler unabhängige Objektität des Kunſtwerkes nur ganz unzureichend beachtet wird. Dies alles um darzutun, wie wenig es Pfitzner gelingt, das Subjektive vom Objektiven, das Bedingte vom Abſoluten zu trennen, womit von vornherein der Weg zur Erkenntnis verſperrt wird.

Um nicht allzu ausführlich zu werden, kann auf ſeine teilweiſe wertvollen Ausführungen über die Künſtlerpſychologie nicht näher eingegangen werden. Nur ſei hervorgehoben, daß die Pflege des Nationalen als Ziel der Kunſt auch hier wieder gefordert wird, während doch ſoviel klar ſein ſollte, daß das nationale Moment höchſtens als Milieuelement, alſo als Anregung in Frage kommt; d. h. als Urſache, nie als Ziel!)* Denn dieſes kann nur künſtleriſcher Natur ſein.

Das äſthetiſche Problem anlangend wollen wir hören, was Pfitzner für ſeine Anſicht vorbringt. Die Grundlage aller Muſikäſthetik iſt ihm die bekannte Schopenhauerſche Lehre, daß die Muſik allen andern Künſten gegenüber eine Sonderſtellung einnehme, weil ſie allein nicht auf das Material der empiriſchen Welt angewieſen ſei. Dieſe Lehre wird ohne weiteres en bloc übernommen, obwohl immerhin einige von Pfitzner ſelbſt angedeutete Unklarheiten zur Kritik hätten veranlaſſen müſſen, und obwohl Pfitzner ſelbſt bemerkt, daß Schopenhauer ein völlig unzulängliches Verhältnis zur Muſik — und leider nicht nur zu dieſer einen Kunſt! — gehabt hat. Das Phänomen Nietzſche wird, wie heute üblich, einfach totgeſchwiegen. Man iſt alſo genötigt, auch noch die Schopenhauerſche Anſicht auf ihre Richtigkeit zu prüfen, womit man ſich freilich der Pfitzner „nur amüſant erſcheinenden Kaſte der Schopenhauer-Verbeſſerer“ einreiht.

Dieſe recht verbreitete Anſicht Schopenhauers über die Muſik — hier ſei nur ihr Verhältnis zu den andern Künſten unterſucht ohne Prüfung ſeiner eigentlichen Kunſtmetaphyſik — beruht auf einer Verkennung des Charakters der andern Künſte. Schopenhauer hält es nämlich für ſelbſtverſtändlich, für völlig fraglos, daß die Aufgabe der andern Künſte die Darſtellung der Realität ſei: „Wir verlangen von der Kunſt, daß ſie ein getreuer Spiegel des Lebens ſei.“ Dies folgt daraus, daß Schopenhauer die Idee, zu deren Darſtellung das Kunſtwerk berufen ſei, nur dann anerkennt, wenn ſie ſich materiell, ſinnlich manifeſtiert, während uns die Idee (nicht im platoniſchen Sinne) den künſtleriſchen Einfall bedeutet. Deshalb kommt für Schopenhauer in der Kunſt auch nur die in der Natur, wenn auch unvollkommen, manifeſtierte Idee in Frage, ſodaß er die Kunſt ſklaviſch an die Natur ſchmieden muß und ihr keine andern Objekte zugeſteht, als ihr dieſe geben kann. Und dies obwohl ſchon bei Goethe und noch ſchärfer ſpäter bei Nietzſche (Fröhliche Wiſſenſchaft Kap. 80) die Gegenſätzlichkeit von Natur und Kunſt klar genug nachgewieſen iſt. Während uns alſo gewiß iſt, daß die Ideen a priori oder durch die Phantaſie zugänglich werden können, auch ohne körperlich analogiſiert zu ſein, gibt es bei Schopenhauer nur die naturgebundene Kunſt. Denn ihm fällt die Idee mit dem Gegenſtändlichen zuſammen; ihm bedeutet der im Gemälde dargeſtellte Tiſch ein Möbel ſtatt einer formalen Funktion. Er glaubt alſo, eine Vorſtellung gewiſſermaßen mit der Schere aus der Realität ausſchneiden und in das Kunſtwerk einkleben zu können. Dabei bleibt natürlich alles Symboliſche, Metaphyſiſche, Abſtrakte, als deſſen Gleichnis immer nur das Gegenſtändliche zu gelten hat, völlig außer Betracht, und ſo iſt Schopenhauers Verhältnis zu den Künſten trotz mancher

*) vergl. hierzu den treffend gegen Pfitzners Polemik gerichteten Aufsatz Erwin Lendvais: Pfitzner und die Ästhetik. Weimarer Blätter 1920, S. 345

tieferen Ahnung materiell und stofflich beschränkt. Der spirituale Charakter des Kunstwerks entgeht ihm vollständig, er stolpert über die Selbstverständlichkeit, daß die Künste sich durch das Material unterscheiden. *Kein Unterschied, kein Gradualverhältnis besteht aber in den Ausdrucksmöglichkeiten*, wenn man nämlich nicht von vorgefaßten Meinungen ausgeht und Forderungen stellt, die nicht notwendig aus dem Wesen der Kunst folgen. Statt bei Schopenhauer hätte Pfitzner sich lieber bei dem ihm sicherlich verhaßten Kandinsky erkundigen sollen. Dieser überlegene Denker hat in seinem Buch „Das Geistige in der Kunst" die scheinbare Sonderstellung der Musik sehr richtig damit erklärt, daß die Musik schon seit einigen Jahrhunderten diejenige Kunst ist, die ihre Mittel nicht zum Darstellen von Naturerscheinungen brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens, während die andern Künste in den letzten 200 Jahren mehr und mehr zu Photographieersatz aller Art wurden. Wenn Schopenhauer nur die chinesische Musik gekannt hätte, würde er wahrscheinlich auch die Musik überhaupt für eine natur- oder begriffsgebundene Kunst erklärt haben; jedenfalls hat er bei den andern Künsten den Fehler gemacht, von ihren bekannten unzulänglichen Beispielen auf den Charakter der Kunstgattung überhaupt zu schließen.

Es ist von Interesse, auch noch die Gründe zu prüfen, die Pfitzner von sich aus für die Schopenhauersche Lehre beibringt. Er geht von dem *Material* der Künste aus und glaubt das der Musik als einzigartig zu erkennen: „Wenn ich Dichtkunst und bildende Künste miteinander vergleiche, finde ich im Gegensatz zur Musik als denselben Gemeinsames, daß ihr Material als ein stets vollständig Gegebenes in menschlicher Wahrnehmung liegt: für den Dichter ist es die verstandesmäßige Welt der Begriffe; für den Bildner die sichtbare Außenwelt."!! Der Komponist habe keine Außenwelt als Stoff, sondern nur sein Gefühl. Er schaffe aus dem Nichts, „die Musik bilde sich selbst ihren Stoff, der bei allen andern Künsten die Welt sei!" Nicht der Ton sei sein Material sondern der „Einfall", die Tongestalt, das Thema, gewonnen aus der Synthese von Harmonie, Melodie und Rhythmus. Das ungefähr ist das Skelett der Pfitznerschen Deduktion! Leider macht er sich nicht die Mühe, auch die Prämissen seiner „Beweise" zu untersuchen. Daß sich die Künste in ihren Ausdrucksmitteln, im Material unterscheiden, ist selbstverständlich, denn gerade diese Unterschiedenheit ist es ja, welche die einzelnen Künste gegeneinander abgrenzt. Die Schwierigkeit zeigt sich aber in der Definition des Materialbegriffs. Dieser ist bei Pfitzner mehrdeutig; einmal, in den bildenden Künsten, ist es ihm die Außenwelt mit ihren Formen, bei der Dichtung die Sprache, also die Ausdrucksmittel, mit denen etwas dargestellt wird; und zwar mißversteht er gleich Schopenhauer diese Mittel lediglich in der konventionellen Bedeutung des Verkehrs, ohne zu bedenken, daß in der Dichtung z. B. das Wort nicht mit seiner alltäglichen linguistischen Bedeutung abgetan ist, sondern darüber hinaus eine formale und ferner eine gefühlsmäßige Klangbedeutung hat. Festzuhalten ist also als wichtig, daß Pfitzner nur die Programmkunst kennt: „man könnte nicht entzückt sein von einer gedichteten oder gemalten Abendlandschaft, kannte man die durch sie erzeugten Stimmungen nicht ähnlich aus der Natur"!! Also Pfitzner meint, Aufgabe der Malerei sei Darstellung der Natur; die abstrakte, die nicht naturgebundene Kunst ist ihm fremd, er hält die Musik für deren einzige Erscheinung. Daher muß er denn auch bei dieser den Materialbegriff abwandeln — freilich ohne es selbst zu merken! — nämlich: hier ist ihm Material nicht der Ton, nicht das Darstellungsmittel, sondern das Dargestellte: das Thema, der Einfall!! Daß ähnliches wie das Thema in den andern Künsten geläufig ist als Problem etc., daß auch der bildende Künstler das Material erst schaffen und meistern muß, da *alles von Außen Kommende nur Anregung ist*, ist ihm unbekannt. Nur so ist erklärlich, daß er die Inspiration allein in der Musik findet!! Zudem ist ihm Musik allein die heutige harmonische Musik Europas, — als ob das heutige Tonmaterial das einzige für Musik taugliche wäre!

Gegenüber der wenig bekannten exotischen Musik stellt er sich scharf ablehnend. Wie nun, wenn auch hier eines Tages Entdeckungen und Materialverschiebungen stattfänden, wie wir sie in der bildenden Kunst erlebt haben? Wenn nämlich anstelle des von den Sinnen gebotenen Materials das ungegenständliche Phantastische tritt?! Dürfen wir also der Musik der Primitiven und Exoten den musikalischen Charakter absprechen, nur weil sie auf einem uns unverständlichen Tonmaterial beruht? Diese Stellung Pfitzners ist um so weniger verständlich, als er durchaus einsieht, daß die Empfindung der harmonischen Intervalle durch (psychologische) Gewöhnung eingetreten ist. Freilich widerspricht er sich später darin wieder, indem er die so gewonnene Konvenienz „natürlich" nennt. Warum könnte denn nicht auch ein anderes Tonmaterial und -system durch Gewöhnung natürlich werden? Auch hier ist also der Schluß vom Besonderen zum Allgemeinen unzureichend. Im übrigen mag Pfitzner sich bei Kant und Ernst Markus darüber informieren, daß wie von allen anderen Wahrnehmungen auch vom Ton der Mensch sich einen Begriff bildet, sonst könnte er sich des Phänomens ja nicht erinnern!

Es bleibt also nur übrig, die Musik auf der gleichen Basis wie jede Kunst zu betrachten und zwar alle Kunst auf die Stufe zu stellen, die bei Schopenhauer die Musik einnimmt. Für jeden Künstler ist es das Problem, seine Empfindung, sein Thema im Material seiner Kunst darzustellen; dieses wird „bearbeitet", indem es zur Kunstform gestaltet wird. Statt die Schöpfung des Künstlers im Formalen zu sehen, hält sich Pfitzner allein an das materialistische-realistische Moment.

Sein Buch gibt Anlaß zu folgender allgemeinerer Bemerkung:

Wenn Künstler sich zu ästhetisch-dogmatischen Arbeiten bewogen fühlen, geraten sie allzu leicht in eine ihnen nicht bewußte Gefahr, in der sie umkommen. Denn das, was ihre Stärke als Künstler ist, die Geschlossenheit der Person, die Empfindung und Bewertung der Welt von einem einzigen Punkte aus, wird im verstandesmäßigen Ordnen der Welt gar bald zur Schwäche, zur Voreingenommenheit, zur geistigen Unfreiheit und zur Unfähigkeit, von der vorgefaßten Weltperspektive loszukommen; so wird in solchen Fällen das Gedankliche leicht schematisiert, die Fülle des Kosmos nicht nach allen Richtungen in ihrer Totalität durchdacht, sondern alles einzig auf einen allein für richtig gehaltenenen Weg bezogen; ohne vom Kompaß zu lernen, daß nicht die Richtungen das Wesentliche sind, sondern der Zentralpunkt, von dem sie ausgehen und in dem sie wieder zusammentreffen. Kurz, es zeigt sich in solchen Fällen ein logisches Ungenügen, dessen Bedeutung Nietzsche (Fröhliche Wissenschaft Kap. 369) aufgezeigt hat. Diese Nietzschestelle beweist zugleich, daß solches Versagen der Urteilsfähigkeit nichts gegen die Eminenz des Künstlers als solchen besagt. So können derartige Versuche für den, der zu lesen versteht, zu einem Bekenntnis des Künstlers werden, indem darin — diesem zumeist selbst unbewußt — die Basis seines künstlerischen Schaffens angedeutet wird. Denn dabei kommt zum Vorschein, was der Künstler für wahr und richtig hält; und wie schon Goethe erkannt hat, hält man nur das für wahr, was einem förderlich ist, das heißt, was einem die Existenz ermöglicht.

Alles dieses gilt vom Fall Wagner wie vom Fall Pfitzner. Doch liegt hier noch ein allgemeineres Interesse vor, weil Pfitzners Ausführungen sich mit weit verbreiteten Ansichten großer und kleiner Leute decken, die nicht müde werden, die Musik als die Kunst überhaupt zu bezeichnen, jedenfalls als die Kunst, welche den andern Künsten weit überlegen sei. Eine Meinung, die meistens den Hauptwert in einen gewissen narkotischen Effekt der Klangmassen verlegt, der natürlich bei den andern Künsten nicht in so starkem Maße auftritt; weshalb denn Nietzsche die Wirkung der neueren deutschen Musik für schädlich, für alkoholähnlich erklärt hat!

Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel

Von Dr. Hans Mersmann.

Artur Schnabel ſchrieb 1919 eine Sonate für unbegleitete Violine und ſetzte damit eine Entwicklung fort, welche von Bach begonnen und nur von wenigen weiter geführt wurde. Max Regers Soloſonaten ſind die einzigen neueren Vertreter dieſer Gattung, die allgemein bekannt geworden ſind. Aber während Regers Sonaten nur in unmittelbarer Abhängigkeit von Bach zu verſtehen ſind, geht das vorliegende Werk Schnabels einen ſo eigenen Weg, daß es durch ſich ſelbſt eine eingehende Betrachtung rechtfertigt. Es ſoll im folgenden verſucht werden, das Weſentliche dieſer Sonate zu erkennen. Das geſchieht nicht, um ſie anzupreiſen, nicht einmal um ſie abſchließend oder umfaſſend zu bewerten, ſondern es iſt nötig, weil die Sonate ihrer Art nach allein ſteht und in ihrer Sprache und ihren Dimenſionen ohne Analogien iſt. Dadurch kann ſie als Baſis dienen, um einen Blick auf die vielverſchlungenen Wege unſerer gegenwärtigen Entwicklung zu werfen.

❖

Ich will zunächſt den Verlauf der Sonate beſchreiben, ehe ich unter beſtimmten Geſichtspunkten an ſie herantrete. Im Inhaltlichen bediene ich mich dabei nach Möglichkeit der eigenen Deutungen des Komponiſten, welche die Vortragszeichen enthalten. Die Sonate iſt fünfſätzig, ihre Aufführungsdauer beträgt etwa eine Stunde. Ihre Geſamthaltung und die Struktur ihrer einzelnen Sätze könnte ſinfoniſch genannt werden, wenn nicht das weſentlich Geigenmäßige ihrer Sprache dieſem Begriffe gefühlsmäßig widerſtrebte.

Der **erſte Satz** beginnt „langſam, ſehr frei und leidenſchaftlich" mit einer aufſteigenden Linie, welche ſich durch ihre Kraft zu der Bedeutung eines erſten Themas erhebt (1).* Sie umkreiſt in fragenden, mehrfach verſchlungenen Bahnen ihren Zielton e^2. Als ſie „weicher" und „ausdrucksvoll" von neuem anhebt, geſellt ſich ihr, ruhend erſt, allmählich ſich erhebend, eine zweite Linie zu (7). Und wird zur beſchwingenden Kraft. In immer kürzeren Steigerungen drängen die Stimmen vorwärts, „ſchwer" ſteigend löſt ſich das Thema wiederum heraus, feſtet ſich zu doppelgriffigen, breiten Linien, der Zielton ruht in „wuchtigen" Akkorden (8). Doch ſchon im polyphonen Spiel der Kräfte hob ſich eine abſteigende Gegenkraft heraus, die nun, aus der Frage des e^2 ſich „mit leidenſchaftlichſter Empfindung" löſend, zum Schwingen kommt (8). Es treten Kraft und Gegenkraft zuſammen, bald „leidenſchaftlich drängend", dann „ausdrucksvoll, beſeelt und ruhig fließend". Ihre Durchdringung führt zu großen Steigerungen. „Verzweifelt, aufſchluchzend" kämpft die Gegenkraft um höchſte Höhen (9), „wild drängt" die Kraft und langſam ſinken beide zurück, „mit Innigkeit" ſich ſuchend, immer langſamer, endlich zerfließend.

Da hebt der **zweite Satz** „in kräftig-fröhlichem Wanderſchritt, durchweg ſehr lebendig" die feinen Schleier, hinter denen der erſte ſich barg. Ein rhythmiſch ſcharf geſchnittener Gedanke iſt die Kraftquelle des ganzen Satzes (2). Seine zugeſpitzten Teilmotive entfalten ſich zu anſteigender Bewegung, verdichten ſich und entfalten ſich von neuem. Und auf dieſem wechſelnden Rhythmus des Geſchehens ruht der Verlauf. Seine ſchärfer geſpannten motiviſchen Teile ſind die Pfeiler, welche ihn tragen. In ihnen erſcheint das

* Die eingeklammerten Zahlen verweiſen auf die am Ende des Aufsatzes geschlossen wiedergegebenen Beispiele.

Thema oder ein Stück von ihm in ſcharfem Licht: „übermütig“ und „luſtig“ in geſtoßenen Oktaven, „eigenſinnig“ in beharrlichem Streit der Stimmen. Dazwiſchen ſtehen ſteigende und fallende Bewegungen, von den Pfeilern des Themas getragen und von ſeinen Kräften geſpeiſt. Aus plumpen Quartenſtößen erſteht das Thema noch einmal in ſeiner Urgeſtalt, wird immer leiſer und verklingt in „witzigem“ Stakkato.

Der *dritte Satz* trägt die Überſchrift „zart und anmutig, durchaus ruhig.“ Doch gilt dies nur für ſein Thema, eine „liedartige, ſanft-traurige“ Linie von ſtarker melodiſcher Reizwirkung (3), welche ſich langſam entfaltet und zu breiten doppelgriffig ſchwingenden Linien erhebt. Aber zwiſchen die beiden in einem ſtarken organiſchen Zuſammenhang ſtehenden Teile des Themas ſchiebt ſich ein gezupftes Motiv ein (3), tritt nach der erſten Entfaltung des Themas von neuem auf, ſteigert ſich und wird zur Gegenkraft. Die Linie wächſt weiter, beruhigt ſich zu ſanft ſteigenden Quarten von reinem Wohlklang (10), löſt ſich in drängenden, immer mehr geſpannten Sechzehntelmotiven, ballt ſich „finſter, entſchloſſen“ über „unruhigen“ gelöſten Triolen, verlangſamt wieder und verrennt ſich in einem jäh abreißenden Tremolo des a-moll Dreiklangs. Damit iſt eine Kraft gebrochen, welche bisher den Konflikt getragen hat. Das Thema tritt wieder auf „ſehr zart, langſamer als zu Beginn“, ſeine Linien fließen in hoher Lage, gleichſam losgelöſt von aller Körperlichkeit, ihr „Sehnendes“ aufwärts gewendet. Die Gegenkraft: das gezupfte Motiv bleibt, wird über alle Maße hinaus gedehnt, ohne aber den Konflikt zu erneuen; ſie erſcheint „wie im Traum, weſenlos“ in vielgeſpaltenen, oft ſeltſamen Farben und bleibt ſo bis zum Ende (11). Iſt als kurz geſpannter Klang noch da, während die Linie ſich „wie nichts“ erhebt und in höchſter Lage, an der Grenze der Wahrnehmbarkeit „bis zur Unhörbarkeit“ verhaucht.

„Äußerſt raſch (Preſtiſſimo)“ ſetzt der *vierte Satz* auf einer nur kurz unterbrochenen, ſich ſteigernden und wieder zurückgehenden Bewegung ein (4). Er wird von der Kraft dieſer Bewegung getragen, welche auf einer Quintolenreihe beginnt und nach mehreren gedanklich neuen, aber inhaltlich belangloſen Zwiſchenſtufen wieder zu ihr zurückkehrt. Aus dieſer Bewegung löſt ſich ein neuer Gedanke, der von der Leidenſchaftlichkeit der Erregung herabſinkt bis zur geſtoßenen „Schalkhaftigkeit“ des zweiten Satzes. Die Bewegung ſammelt von neuem ihre Kräfte zu „feurigem“ Anſtieg, ſtürmt „mit größter Energie“ dahin, „wie gehetzt, atemlos, gepeitſcht, fliegend“ (13), gelangt ſcheinbar zur Ruhe und entfliegt endlich dennoch „pfeilſchnell“. So verklingt der Satz wie er begann, und das Ohr, welches ſich dieſer Bewegung völlig hingab, bleibt wie von Taumel gelähmt.

Da ertönt, gleichſam aus großer Ferne „mit feierlichem, ernſtem Ausdruck“ das dreiteilige Thema des *letzten Satzes* mit ſeinen weit geſpannten, ausladenden Bögen (5). Es führt in ſeiner breiten, ſtarken Melodik in den Geiſt des erſten Satzes zurück. Die nun folgende Entwicklung macht das Band zwiſchen den beiden Eckſätzen immer enger. Sie iſt zuerſt weſentlich polyphon. Ein Kontrapunkt, aus der Viertelbewegung des Themas gewonnen, tritt bei der Wiederholung des Themas zu ihm. Die Stimmen fließen „eintönig, faſt ohne Ausdruck“. „Sehr zart“ ſetzt eine polyphone Achtelbewegung ein, harmoniſch im Sinne des Dreiklangs. In ihr ſpielt wiederum der gezupfte Saitenklang eine große Rolle. Die Kräfte dieſer Entwicklung führen auf den erſten Satz zurück. Die Steigerung der Bewegung über Triolen und Sechzehnteln ſpannt den Rhythmus zu ſcharf punktierten Achteln, über denen ſich in breitem Fluſſe eine melodiſche Linie erhebt. Wie im erſten Satz zerreißt die Melodik in einer flackernden „unruhigen, geheimnisvollen“ Folge von Trillern und ſchlägt wie dort in eine Linie von „leidenſchaftlichem Ausdruck“ um. Als ſie in breiten doppelgriffigen Vierteln auf die Urform des Gedankens zurückzugehen ſcheint, löſt ſie ſich überraſchend in eine reine Bewegung auf. Dieſe gleitet anfangs „wie ſanft liebkoſendes Rauſchen“ über Drei- und Vierklänge

dahin, steigt „ganz ohne Unruhe", verweilt „zärtlich", wird allmählich erregter, dann „drohend, wild" und erreicht schließlich „in stärkstem ungezügelten Ausdruck ganz willkürlich und rhapsodisch" einen zweiten Gipfel, auf dem sie sich in wechselnden Strahlenbrechungen der Einzelkräfte auflöst. Sie verhallt in langem Tremolo auf dem Tritonus as d^1. Da setzt die Kraft zum dritten Male an und sammelt sich erstarrend und scharf gemeißelt zur Fuge. Ihr Thema, welches die drei Teile des Satzthemas vollständig umfaßt (6), erscheint in drei Stimmen. In weiteren Durchführungen wird es seiner rhythmischen Schärfen entkleidet und fließt in gleichmäßiger Bewegung. Die Fuge ist die abschließende Zusammenfassung des Satzes. Sie ist sehr vielfarbig und verschmilzt in ihrem Verlauf gegensätzlichste Inhaltselemente. Ihre sich am Ende verbreiternde Bewegung mündet in volltönenden Durdreiklängen. Das dreimal hintereinander angeschlagene Cis-dur ist die Quelle für das cis^1 des ersten Satzes: den ersten Ton der Sonate. Sein Thema erhebt sich „frei" und „mit Pathos" und schließt einen Ring um den gesamten Verlauf. Es vereint sich nun mit melodischen Elementen des Schlußsatzes. Und so sind die Anfangstöne seines Gedankens $c^1 - d^2 - g^2$ zugleich die letzte Antwort auf die erste Frage; sie führen, um eine Quarte transponiert, zu einem reinen, alle letzten Reste in sich auflösenden C-dur.

⟡

Es brauchen wohl kaum Worte darüber gemacht zu werden, wie unvollkommen eine solche Beschreibung ist, wie wenig sie das Wesentliche wiedergeben kann und wie unverbindlich überdies die Vortragsanweisungen für den durch sie bezeichneten Inhalt sind. Immerhin mußte zu sagen versucht werden, worum es sich überhaupt handelt, da die Sonate ungedruckt ist und bisher noch nicht öffentlich aufgeführt wurde.* Es wird nun leichter sein, sie als Ganzes zu werten. Ich will dabei von innen nach außen gehen und zuerst über ihre innere Haltung und ihren Wert als Organismus, dann über ihre Formen und ihren Stil und schließlich über ihre typischen und individuellen Merkmale sprechen.

Wenn man Schnabels Sonate etwa mit den Sonaten Regers für Solovioline vergleicht, so fällt zunächst auf, daß ihr ein ganz anderes Wollen zu Grunde liegt. Sie ist als Schöpfung eine durchaus menschliche man möchte fast sagen: ethische Notwendigkeit, während Regers Sonaten eine wesentlich stilistische Angelegenheit sind. Deren treibende Kraft ist das Instrument: es gibt Niveau, Intensität, Bewegung. In dieser Sonate ist auf den ersten Blick merkwürdig, daß ihr Kraftzentrum außerhalb des Instruments liegt. Aber es liegt auch (und ich vergleiche ihre Formen mit den Solosonaten Bachs) außerhalb einer gegebenen Form. Es sind überhaupt keine gegebenen Faktoren in ihr; vielleicht ist es diese negative Formel, in der man ihr Wesen zunächst fassen könnte. Sie stellt einen absoluten Wert dar. (Damit ist nicht über die Größe sondern über die Art des Wertes ausgesagt worden.) Von der Seite des Inhaltlichen aus gesehen: objektiv-stilistische und subjektiv-inhaltliche Kräfte treten in der Sonate in einer neuen, schwer vergleichbaren Verbindung auf. Die Beziehung zwischen ihnen erscheint nach beiden Seiten hin gedehnt: bis zur rhapsodisch-freien und formsprengenden Schrankenlosigkeit und bis zur objektiven, figuralen Verhüllung. Und zwar so, daß das Vorherrschen einer dieser beiden Kräfte nicht als Bruch sondern als Dehnung empfunden wird. (Der vollständig mitgeteilte zweite Satz** gibt in seinem starken Überwiegen objektiver Kräfte durchaus kein Bild der ganzen Sonate.)

Damit ist auch gleichzeitig das Verhältnis zur Form gegeben. Hier könnte man sagen, daß ein derartiges Schwanken der formalen Intensität in einem Kunstwerk über-

* Erstaufführung durch Carl Flesch im 2. Kammermusikabend der Neuen Musikgesellschaft Donnerstag, den 25. November 1920 im Kunstsalon Gurlitt, Berlin.

** Als Beilage von Heft 14 „Melos".

haupt ſelten iſt. Gefährlich auf jeden Fall. Stellen von einer erſtarrten, nahezu ſtiliſierten Architektonik ſtehen neben ſolchen von faſt ungeſtalteter Formloſigkeit. Die beiden Stellen, wo dieſe Gegenſätze zuſammenſtoßen, werden zu Höhepunkten: im dritten und letzten Satz der Wiedereinſatz des Themas (im Schlußſatz als Fuge) nach einem langen, faſt naturaliſtiſchen Tremolo, welches nur das letzte Glied einer zu ihm hindrängenden Entwicklung iſt.

Durch dieſe Dehnung der formalen, inhaltlichen und ſtiliſtiſchen Grenzen iſt von vornherein und von außen her das Problem der Soloviolinſonate gelöſt: iſt die ungeheure Beſchränkung der Farbe und des Ausdrucks überwunden, welche auch Bachs Sonaten immer wieder die Grenzen des Experiments ſtreifen läßt und welche deſſen Chaconne (wohl als einziges Werk dieſer Literatur) von innen heraus überwindet. Dieſe Art der Löſung wäre an ſich billig und würde die formale Leiſtung beeinträchtigen, wenn nicht neben dem Merkmal des Abſoluten der *organiſche* Charakter der Sonate als weſentlich für ihre Eigenart gefaßt werden müßte.

Die Analyſe verſuchte (und das iſt vielleicht ihr einziges poſitives Ergebnis) in der Beſchreibung der Einzelſätze die großen *Ablaufskurven* der Kräfte herauszulöſen. Wenn man die Sonate rein muſikaliſch betrachtet, ſo liegt in dieſen Kurven: in ihrer Form, ihrer Höhe und in der Intenſität ihrer Spannungen das Weſentliche des Werkes. In ihnen ſchwingt perſönlicher Ausdruckswille und ſchöpferiſche Kraft. Sie überbrücken die vorher gekennzeichneten Dehnungen der einzelnen Grenzen und verſchmelzen die Gegenpole zur Einheit.

Die Schwingungsbahnen der Kräfte ſind die Stelle, an welcher der ſuchende Blick des Betrachtenden den Nerv des Kunſtwerks berührt, während er unter Form und Stil nur ſeine Hüllen faßt und unter dem Inhaltlichen entweder einem lebendigen Zuſammenhang entriſſene Stücke herausgreift oder nur die ruhende Kraftquelle halten kann. Die Ablaufskurven aber ſind Bewegung: ſie geben Linie und Ziel, Rhythmus und Temperatur.

Die Bewegung aber iſt ein Ergebnis der Triebfähigkeit ihrer ruhenden Kräfte: ihrer Thematik. Dieſe ſtellt Weſensunterſchiede zwiſchen den einzelnen Sätzen ans Licht. Sie iſt nicht überall gleich individuell. Hier heben ſich die Themen der Eckſätze heraus, in denen das Geſamtproblem der Sonate gleichſam kriſtalliſiert enthalten iſt, während die Themen der Mittelſätze an Kraft zurückſtehen. Die Gedanken der beiden bewegten Sätze ſind, wenn auch nicht in ihrer Geſtalt ſo doch in ihrem Urſprung, überkommener und gehören einer breiteren Schicht an. Das gilt auch bedingt für das Thema des ruhigen Satzes, welches in einem andern Zuſammenhang näher gekennzeichnet werden muß. Hier genügt die Feſtſtellung, daß es in ſich ſelbſt vollendet iſt, ruhend, ohne Triebkraft, eine entfaltete Blüte.

Der Vergleich der beiden Eckthemen der Sonate (1 und 5) kann deren organiſchen Geſamtcharakter beſonders gut veranſchaulichen. Der Gedanke des erſten Satzes iſt reine Kraft, gleichſam Zelle. Er umfaßt nur die erſten acht Töne und iſt durch Erreichung des e^2 begrenzt. Er iſt noch nicht Form im Sinne des letzten Themas, ſondern Keim. Seine Energie drängt in doppelter Steigerung (die erſte, rhythmiſche: der Übergang zur Achtelbewegung, die zweite, melodiſche: der Sprung von der Sekundenbewegung in die Quinte) zu unmittelbarer Entfaltung, welche dann auch ſofort einſetzt. Das Thema des letzten Satzes iſt nicht Zelle ſondern vollendete Geſtalt, nicht Keim ſondern Frucht. Seine Melodik iſt reif und geſättigt: ſie umfaßt im Wechſel der Richtungen und in der Vielſeitigkeit der einzelnen Spannungen (alle Intervalle von der kleinen Sekunde bis über die Oktave hinaus) gleichſam das ganze Geſchehen der Sonate und ſpannt es noch einmal in einen großen, alle Einzelheiten verſchmelzenden Bogen. Seine Form iſt nahezu erſtarrt, ſeine tektoniſche Kraft faßt die großen Ausmaße

der einzelnen Teilſätze zu einem Ganzen zuſammen. Dazu der ſtarke innere Zuſammenhang, die gemeinſame Quelle, welcher beide Themen entſprungen ſind: ſo iſt Ausgangspunkt und Ziel der ganzen Sonate durch dieſen Vergleich umſchrieben. Die Themen der andern Sätze ſind lediglich Funktionen der Entwicklung.

Die Entwicklung ſelbſt iſt ungleich ſchwerer zu faſſen. Die Ablaufskurven der Kräfte ſind verſchieden in Ausdehnung und Richtung, in ihren Ausgangspunkten und ihren Zielen. Ich möchte gleich die Erſte dieſer Entwicklungen als Beiſpiel für ihre Art geben. Ich teile ihren Anfang (7) und ihr Ende (8) mit. Dazwiſchen liegt nicht nur eine dauernde ſtetig drängende Steigerung der Energien, der melodiſchen und rhythmiſchen Spannungen, ſondern auch eine Entfaltung der weicheren Ausdruckskräfte des Themas, welche die erſten Töne der Bewegung (7) enthalten.

Die Abhängigkeit und innere Zuſammengehörigkeit der einzelnen Ablaufskurven iſt an dieſem Satze überzeugend zu belegen. Jeder neue Höhepunkt ſchraubt die Geſamthöhe der Bewegung empor. Das Ziel dieſer erſten Entwicklung (8) wird auf dem Höhepunkt der Bewegung zu einer Geſtalt, welche jenen erſten Gipfel weit überſchneidet (9). Der rückwärts gewendete Blick zum Thema (1) und zu dem Anfang der Bewegung (7) zeigt den erreichten Abſtand, die Ferne und gleichzeitige Nähe der Einzelkurven.

Mit dieſer Beſchreibung weſentlicher Teile des erſten Satzes iſt zugleich die innere Haltung der ganzen Sonate bezeichnet. Die verſchiedenen Arten der Auswirkung der tragenden Kräfte fallen unter dem Begriff der Form. Die Verlaufslinien des zweiten und vierten Satzes liegen infolge ihrer weſentlich motoriſchen Natur unterhalb der für den erſten Satz gezeichneten Linie. Der letzte Satz entſpricht ſeiner Art nach dem erſten, geht nur in der Weite ſeiner äußeren und inneren Spannungen über ihn hinaus. Nur der dritte Satz beanſprucht von dieſem Geſichtspunkt aus eine beſondere Einſtellung.

Der dritte Satz ruht im Gegenſatz zu den andern nicht auf der Entwicklung einer Kraft ſondern auf einem Kräftekonflikt, deſſen Träger bereits von Anfang an gegen einander geſtellt ſind, während der Konflikt des erſten Satzes erſt ein Ergebnis ſeiner Entwicklung iſt. Auch das iſt ein formales Moment (wenigſtens in dem Sinne, in welchem der Begriff Form hier gefaßt werden muß), aber ſeine Durchführung, mehr noch ſein Ziel geben dieſem Satze eine nach meinem Empfinden ſehr bemerkenswerte Haltung. Schon die beiden Kräfte ſelbſt, welche im Thema neben einander ſtehen (3), ſind weſentlich anderer Art als die des erſten Satzes. Dort mußte der Konflikt als Ausdruck ſeeliſchen Erlebens verſtanden werden, hier aber ſind die ihn tragenden Kräfte ſchon in ſich ſelbſt nahezu geſtaltlos, ein Abglanz, eine Spiegelung des Abſoluten. Das gilt vor allem von dem Vorderſatz des Themas (wenn man dieſe Bezeichnung für die ganz freie und ſcheinbar formlos ſchwebende Linie anwenden darf) und von dem Pizzikato der Gegenkraft, weniger von dem folgenden Aufſtieg, der in ſeinem „ſanft-traurigen" Ausdruck bereits von der abſoluten Höhe des Anfangs wegführt.

Die Entwicklungsbahnen dieſes Konflikts durchlaufen mehrere Sphären des Ausdrucks, immer wieder aber ragt die abſolute Höhe des Ausgangspunktes in den unendlich reinen, leeren Intervallen des doppelgriffig aufſteigenden Themas auf (10). Das Weſentliche des ganzen Satzes aber ſcheint mir in der Löſung oder vielmehr in der Nichtlöſung des Konflikts zu liegen. Nachdem ſich eine durch große Höhen des Ausdrucks ſteigende Entwicklung in dem vorher gekennzeichneten a-moll Tremolo verrannt hat, ſcheint von hier an alles Hemmende, Niederziehende verſchwunden. Die zweite Hälfte des Satzes beginnt auf der abſoluten Höhe des Anfangs und verläßt dieſe Höhe nicht mehr. Hier liegt ein Gipfel. Der Schluß des erſten Satzes und die Fuge des letzten erreichen wohl vorübergehend einen ähnlichen Grad von Erdferne, doch gelangen beide Entwicklungen auf einem ganz andern Wege zu ihr. Hier ſind alle

formgebenden Kräfte entglitten. Dieser Teil des Satzes ist vollkommen formlos, wie er auch inhaltlos ist. Die Vortragsbezeichnungen „wesenlos, gleichsam nichts, fahl" rühren an den Kern. Ich gebe das erste Stück dieses Verlaufs wieder (11). In ihm ist das Wagnis einer völligen Entmaterialisierung des Geschehens unternommen und geglückt.

So ergibt sich die Gesamthaltung der Sonate: zwischen zwei wesentlich tektonischen Entwicklungen in den Außensätzen stehen an zweiter und vierter Stelle wesentlich motorische Ablaufsbewegungen. Diese umschließen als Mittelsatz die eben beschriebene, gleichsam schwebende Entfaltung. Dieser Zusammenhang stellt die organischen Wechselbeziehungen zwischen den Sätzen ans Licht. Innerhalb dieser einenden Momente ist auch hier ein starker, auf den ersten Blick bis zur Zusammenhanglosigkeit gesteigerter Gegensatz, der nur durch die Beziehung zwischen den Ecksätzen und eine flüchtige Berührung zwischen dem zweiten und vierten Satze aufgehoben wird.

Ein stärkeres Band, welches die allen Sätzen gemeinsame Quelle erkennen läßt, ist die Parallelität der großen Bewegungslinien und die Gemeinsamkeit eines Temperaments, oder wie ich mit Übernahme eines von Gundolf geprägten Begriffs sagen möchte: einer bestimmten Temperatur. Diese ist der Niederschlag eines besonders reichen und persönlich geprägten Geschehens. Sie ist selten stetig, vielmehr oft flackernd, jäh umschlagend, steigend, fallend und wie alle diese Linien innerhalb eines außerordentlichen Umfangs bewegt. Diese bis an die Willkür grenzende Subjektivität, welche notwendige Gegenwirkung gegen die Begrenztheit des Ausdrucks ist, gibt dem ganzen Werke ein in hohem Grade individuelles Stigma und bildet gleichzeitig seine größte Gefahr. Die starken tektonischen und Gewichtsbeziehungen, welche den Organismus tragen, halten ihr die Wage. Trotzdem werden Regionen betreten, welche auch unter den Empfangenden nur einer Minderzahl zugänglich sind. Das ist freilich auch sonst im Kunstwerk der Fall. Doch ist es hier in einem etwas andern Sinne gesagt. Die Sonate ist ein Experiment. Ein geglücktes zwar, und darum eine starke Bereicherung. Aber ich glaube: kein Wegweiser.

❖

Es war schon vorher gesagt worden, daß die Sonate auch vom Standpunkt der formalen Betrachtung ein sehr individuelles Bild ergibt. Auch die Form ist in höchstem Maße bewegt. Sie ist nicht fest im Sinne der älteren Formen, welche das lebendige Geschehen in starren Rahmen einschließen. Sie ist auch nicht bewegend in dem Sinne, daß sie selbst das Gesetz des Ablaufs in sich birgt, nach welchem sich das Geschehen vollzieht. Sondern sie ist der Kraft untergeordnet und von dieser bewegt. Auch das scheint mir an der Sonate problematisch. (Natürlich ist dieses Verhältnis von Form und Kraft allein ein Gegensatz des Grades zu den gewohnten Erscheinungen.)

Man muß hier zunächst den Formbegriff von neuem präzisieren, ihn vor allem weit genug fassen. Es handelt sich nicht um Form im Sinne einer Folge von Themen, eines Wechsels zwischen Gegensatz und Wiederholung oder einer logischen Beziehung von Vorder- und Nachsatz. Es handelt sich um die innere Form der Sonate, welche ihre einzelnen Teile, wenn auch in ganz verschiedenem Grade umfaßt. Die Intensität der Form reicht von der Rhapsodie bis zur Stilisierung. In diesem Sinne umfaßt die Form den gesamten Verlauf mit Ausnahme der zweiten Hälfte des langsamen Satzes und vielleicht einiger, besonders letzter Schwingungen der Bewegung, welche bereits jenseits der Form liegen. Im übrigen ist Form: der Rhythmus aller organischen und tektonischen Gebilde vom Motiv oder Thema bis zum ganzen Satz. Dazwischen steht als selbständige Teilform die geschlossene Bewegung, welche vorher als Ablaufskurve bezeichnet wurde.

Die formale Intensität der Themen wurde bereits bei dem Vergleich zwischen den beiden Gedanken der Ecksätze berührt. Die formgebende Kraft des ersten ist gering, die des letzten außerordentlich groß. Ebenfalls sehr groß ist die formale Spannung des zweiten Satzes, welche aus der bei der Wiedergabe des Themas angegebenen Gliederung hervorgeht (2). In der hier immer gesteigerten Auflösung der festen Formbeziehungen nähert sich dieser Satz dem dritten. Dessen Thema ist formal besonders bemerkenswert (3). Während in dem Gedanken des zweiten Satzes die festen Beziehungen zwischen Vorder- und Nachsatz (in zwei Dimensionen) noch von durchaus verbindlicher Kraft sind, sind sie hier gerade im Begriff, sich aufzulösen. Man könnte auch im Gegenteil sagen: erst im Begriff sich zu festigen. Zwischen den beiden Linien besteht eine klare formale Beziehung: 5/8 + 6/8 : 5/8 + 6/8. Dennoch fügen sie sich nicht mehr nach dem Gesetz von Spannung und Lösung zu einander wie die parallelen Glieder des Zweiten Satzthemas. Eine stärkere formale Beziehung bildet sich erst durch die wörtliche Entsprechung der nun folgenden, also bereits außerhalb des ersten Gedankens liegenden Endungen. Das Thema des vierten Satzes löst anfangs vorhandene tektonische Formbeziehungen in reine Bewegung auf.

Die formale Struktur der Sonate liegt weniger in der bedingten Regelmäßigkeit ihrer Teilentwicklungen als in dem Ablaufsrhythmus der ganzen Säte. Hier zeigt sich in der Haltung der einzelnen Säte eine erhebliche Verschiedenheit. Der Eigenart in der Stellung der Kräfte zu einander, wie sie der erste Satz zeigt, entspricht in größeren Dimensionen der letzte. Das Wesentliche in beiden ist, daß in ihnen zwar Konflikte vorhanden sind, deren Träger aber aus dem Thema heraus gewonnen werden. Beide Säte sind zentrale Entwicklungen, Entladungen einer Kraft, welche dem ganzen Satze zur Basis wird. Der gleiche zentrale Ablaufsrhythmus liegt auch dem zweiten und vierten Satze zu Grunde, doch wurde der Typus dieser Formen bereits als ein wesentlich motorischer gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den vorigen beiden entlädt sich hier das (in hohem Grade triebkräftige) Thema nicht in Form einer Entwicklung, sondern löst sich in Bewegung auf. Die Form in engerem Sinne ist in diesen beiden Sätzen abweichend. Sie besteht im zweiten Satze in einem regelmäßigen Wechsel von formal fester und loser gefügten Teilen, welche oben als Pfeiler und Bögen des Verlaufs bezeichnet worden sind. So besteht das Formgesetz hier gewissermaßen in einem Wechsel von Schwer und Leicht. Sehr bemerkenswert ist die Form des Prestissimo: sie vollzieht sich nach dem Gesetz einer rhythmischen Evolution, welche von der Einheit einer Fünftonbewegung ausgeht, dann über sieben zu sechs und acht sich entfaltet und von hier über die Septolenbewegung wieder zur Quintole zurückgeht, eine Entwicklung von strengster innerer Logik, welche eben dadurch einen vollkommen freien, beinahe formlosen Verlauf überzeugend zu tragen vermag. Der Mittelsatz durchbricht in seiner von Anfang an gegebenen Spaltung der Kräfte das zentrale Verlaufsprinzip der andern, seine Form ist durch die Tatsache eines primären Kräftekonflikts gegeben, aus dem zunächst ein wesentlich dramatisches Geschehen herauswächst, ehe der vorher beschriebene Schlußteil den Konflikt in die Höhe des Absoluten erhebt und ihm dadurch seinen Stachel nimmt.

❧

Formale und stilistische Momente sind kaum zu trennen; beide wiederum sind in der anfangs gekennzeichneten Gesamthaltung der Sonate bereits zum großen Teile enthalten. Daher ist es nur als Ergänzung aufzufassen, wenn im folgenden noch über den Stil der Sonate zusammenfassend gesprochen wird.

Hier liegt zunächst ein Moment von positivster Bedeutung: es ist wohl noch nie so für Geige geschrieben worden wie in dieser Sonate. Wenn eine Stilbetrachtung vom

Instrument ausgeht, so muß sie vorerst feststellen, daß die Grenzen seines Ausdrucks bis zu letzten Möglichkeiten erweitert worden sind. Wenn auch hier einer der stärksten Werte der Sonate liegt, so soll die Tatsache an sich doch nicht von vornherein als Wert aufgefaßt werden. Abgesehen davon, daß die Sonate nicht vielen Geigern völlig zugänglich sein wird, geht sie in der Tat in der Ausnutzung der Mittel über die Grenzen des Möglichen hinaus. Man könnte bisweilen (etwa in der Behandlung des gezupften Klanges) von einer Vergewaltigung des Technischen und Klanglichen sprechen, wenn diese Stellen nicht gerade mit höchster innerer Spannung verbunden wären. Und so bleiben die alle gewohnten Maße überschreitenden Dimensionen der beherrschende Eindruck.

Diese stilistischen Bereicherungen festzustellen kann hier nur in der Form herausgegriffener Einzelfälle versucht werden. Die Auswirkung des Stilistischen liegt innerhalb mehrerer Linien: muß zuerst technisch vom Standpunkt des Instruments aus betrachtet werden, liegt formal in der Linie vom Gestalteten zum Ungestalteten, inhaltlich in der Linie vom Subjektiven zum Objektiven. Auch die elementaren Vorgänge, denen sich die Art der Stimmführung (Polyphonie) anschließt, fallen unter den Stilbegriff. Endlich tritt zu all dem die Linie, welche durch die Endpunkte des Typischen und Individuellen begrenzt wird.

Es war eingangs gesagt worden, daß das Kraftzentrum der Sonate im Gegensatz zu den andern Werken der gleichen Gattung außerhalb des Instruments liegt. Diese Tatsache ist die Wurzel aller technischen Stilmerkmale. Daraus, daß das Instrument nicht die bewegende sondern die bewegte Kraft der Sonate ist, erklären sich die Erscheinungen, welche unter diesem Gesichtspunkt auffallen: die Erschließung neuer Ausdrucksgebiete, welche vom Instrument aus kaum geahnt werden konnten, die Dehnung und vielseitige Verwendung der vorhandenen. Dabei liegt der Schwerpunkt nach meinem Empfinden durchaus in der zweiten Richtung. Unter den neu erschlossenen Regionen des geigerischen Ausdrucks wurde die Umwertung des gezupften Saitenklangs schon mehrfach erwähnt. Bisher wurde das Pizzikato wesentlich stilistisch gebraucht, inhaltlich blieb es mit dem Ausdruck einer gespannten Energie verbunden, der sich nicht selten eine komische Wirkung zugesellte. Hier ist es immer wieder im Sinne einer konzentrierten inneren Spannung verwendet, die sich von jedem Ausdruck der Kraft völlig befreit. Ich erinnere an die Rolle, die der gezupfte Klang als Gegenkraft im dritten Satz spielt und bis zu welcher Entfaltung er hier gelangt (11). Zum weiteren Beleg diene ein Stück aus dem letzten Satze, welches seine Anwendung in anderem Sinne veranschaulicht (12).

Es handelt sich bei diesen technischen Momenten weniger darum, daß ein Ausdrucksmittel zur Anwendung kommt, welches überhaupt oder in solchem Umfange nicht vorhanden war, sondern darum, daß es als organisches Glied in die Bewegung eines Ausdruckskomplexes einbezogen wurde. Das gilt auch für die Ausnutzung der Höhe und die wesentlich geigenmäßigen Arten der Bewegung. Viel wichtiger als daß an vereinzelten Stellen das thematische Geschehen bis in die Töne der viergestrichenen Oktave hinaufreicht, ist die Art, in welcher die Höhe überhaupt im Sinne eines gesteigerten Ausdrucks verwendet wird. Eine Stelle wie die unter (9) angegebene kann dies verdeutlichen. Das Gleiche gilt für die Einbeziehung einer konzertierenden Passagentechnik in der Form absoluter Bewegung unter einen beherrschenden Ausdruckswillen. Hierfür ist der vierte Satz in hohem Maße charakteristisch, dem ich ein Beispiel entnehme (13).

Auch die andern wesentlich geigenmäßigen Momente: die breite gesungene Linie, der geballte drei- und vierstimmige Klang, die doppelgriffige Bewegung, der Flageoletton treten in gleichem Sinne auf.

Am wichtigsten erscheint mir aber hier die Leichtigkeit, mit welcher die verschiedensten Gestaltungsformen mit einander verbunden werden. Das Gesetz dieser Verbindungen

liegt eben außerhalb; daher treten sie, der großen Linie der Gesamtbewegung untergeordnet, in immer wieder neuen Verschlingungen zu einer farbig bewegten Vielheit zusammen.

Die zweite Richtung der stilistischen Einstellung, welche durch die Endpunkte des Gestalteten und Ungestalteten bezeichnet wird, rührt eben so stark an das Wesen der ganzen Sonate. Es ist hier das Gleiche, das schon unter dem Begriff der Form gesehen war, nur ist es hier in seinen einzelnen Äußerungen um vieles greifbarer. Auch hier eine außerordentlich bewegte Skala der Intensität des Gestaltens. Es handelt sich dabei ebenfalls weniger um absolute Werte als um eine ganz ungewohnte Vielseitigkeit in der Verschmelzung verschiedenster Gestaltungsgrade. Der Grad der tektonischen Durchbildung hält sich in den gewohnten Grenzen. Er erstarrt in der reinen Polyphonie der Fuge zur Imitation, geht sonst gelegentlich (wie an einer Stelle des ersten Satzes) bis zur wörtlichen Umkehrung. Die übrigen logischen Formbeziehungen, besonders die Sequenz, sind in weitestem Umfange genutzt. Wesentlicher aber als die Physiognomie der höheren Gestaltungsgrade ist in dieser Sonate die der geringeren. Hier ist der Spielraum außerordentlich groß. Die gestaltende Kraft zeigt sich in allen Stadien abnehmender Intensität bis zur völligen Auflösung einer Bewegung. Es ist schwerer, dies an einem einzelnen Beispiel zu zeigen, aber kaum nötig zu sagen, daß gerade die sich der formalen Auflösung nähernden Teile stärkste spannende Kräfte in sich enthalten. Ich zitiere eine Stelle, welche dem unter (9) angegebenen Stücke des ersten Satzes vorausgeht (14). Das Thema, in Rhythmus und Melodik seltsam gebogen, bricht ab und wird von einer völlig ungespannten „begleitenden" Achtelbewegung abgelöst. Es ballt seine Kraft in langem Anstieg, — wieder treten die drei Klänge dazwischen: Tonika — Dominante — Tonika, erst in cis-, dann in c-moll, das Einfachste und Formloseste, das gedacht werden kann. Und darum an dieser Stelle von einer fast unheimlichen Wirkung, die sich bei abermaligem Auftreten dieser Wendung in gebrochenen Dreiklängen noch verstärkt. Gespannteste Kraft und dumpfe Gestaltlosigkeit treten zusammen.

Meist ist die Auflösung aller tektonischen Kräfte erst das Ergebnis oder das letzte Glied einer Entwicklung. Ich belege diesen Fall durch eine Stelle aus der zweiten Hälfte des langsamen Satzes (15). Das gestammelte as, die scheinbar ganz ungeformten dazwischen geworfenen Teile des Themas sind Merkmale einer völlig erschlafften Intensität des Gestaltens. Auch in dem Teile des Schlußsatzes, welcher der Fuge vorangeht, sind ähnliche Stellen. Die Sonate geht hier so weit, daß an solchen Stellen höchster innerer Spannung der Umschlag in den gegenteiligen Ausdruck völliger Gestaltlosigkeit befürchtet werden muß, besonders wenn nicht eine hochwertige Reproduktion diese Spannung aufrecht erhält. Dadurch werden auch an den Hörer größte Ansprüche gestellt.

Damit ist gleichzeitig der inhaltliche Stil der Sonate gekennzeichnet. Sie ist nicht subjektiv im Sinne des Bekenntnisses (so weit diese Begriffe sich überhaupt scheiden lassen; in der Tat handelt es sich doch meist um eine Synthese), obwohl sie vieles enthält, was als Spiegelung seelischen Erlebens empfunden wird. Aber sie ist auf das höchste subjektiv in der Darstellung eines an sich objektiven Kräftegeschehens.

Schließlich ist noch über den Stil der Sonate vom Gesichtspunkt der elementaren Vorgänge aus kurz zu sprechen. Sie verbindet tonale und atonale Ausdruckswerte in einer freien, durch den Zusammenhang gegebenen Verschmelzung. Die Tonalität, im Thema des ersten Satzes deutlich fühlbar und im letzten Satz in der immer stärkeren Betonung des Durdreiklangs wieder erreicht, erscheint als Ausgangspunkt und Ziel. Dazwischen liegt, meist zunehmend mit gesteigerter Bewegung innerhalb der einzelnen Ablaufskurven, eine völlige Loslösung von diatonischen oder kadenzierenden Zusammenhängen. Die harmonischen Werte, welche in der Sonate eine große Rolle spielen, sind meist absolute; das ist durch das Instrument mitbedingt. Von den Kopfthemen der ein-
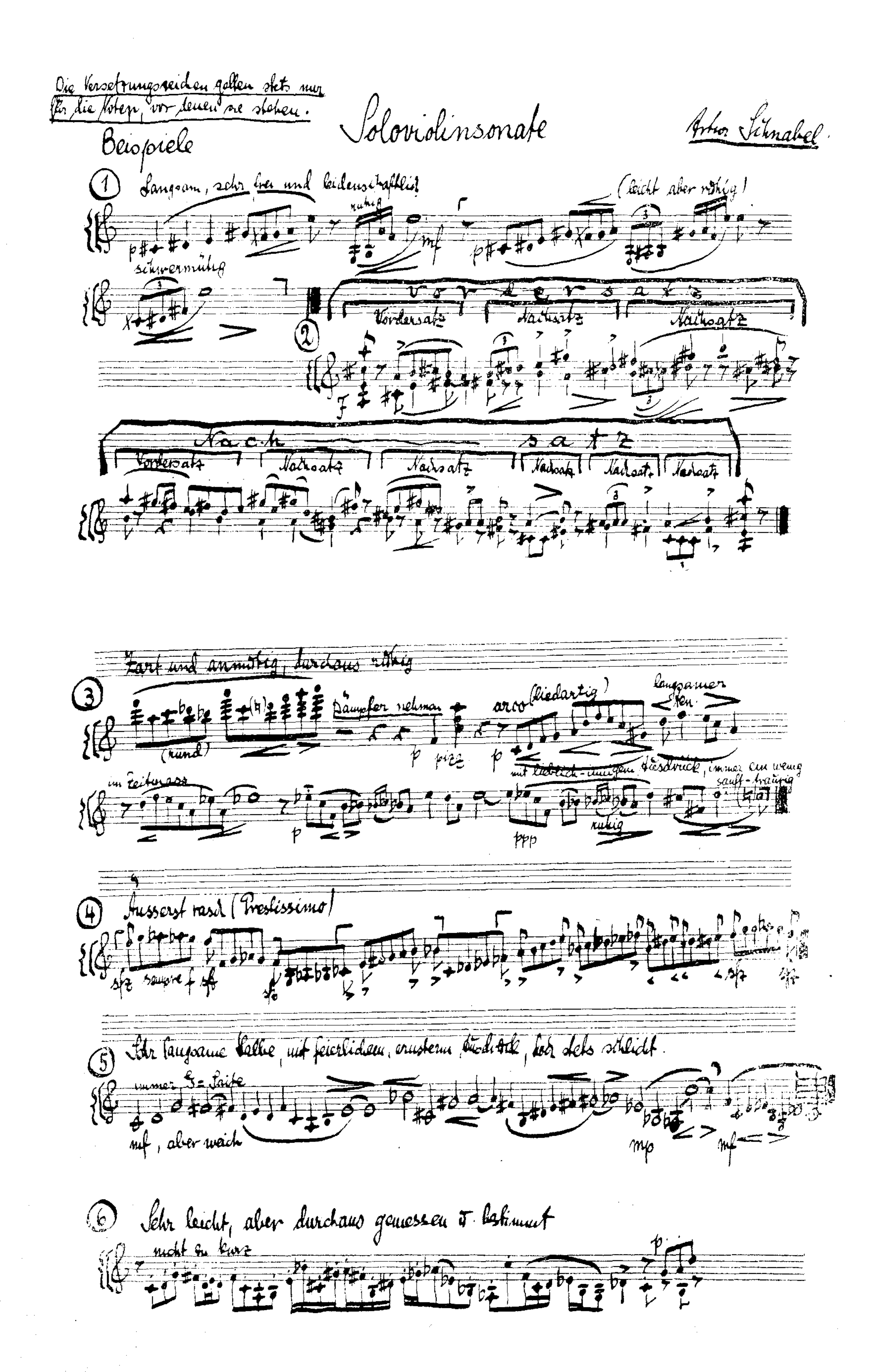
zelnen Säße zeigt der zweite (2) die abſolute harmoniſche Spannkraft am ſtärkſten, während das Thema des dritten Saßes in ſeinem reinen F-dur auch von dieſem Standpunkt aus als vorübergehendes, abſeitiges Ziel erſcheint, als Baſis einer gleichſam transzendentalen Entwicklung, von welcher ſich die Linie wieder zu dem für die abſolute Kraft des Melodiſchen ſehr bezeichnenden Thema des letzten Saßes zurückwendet.

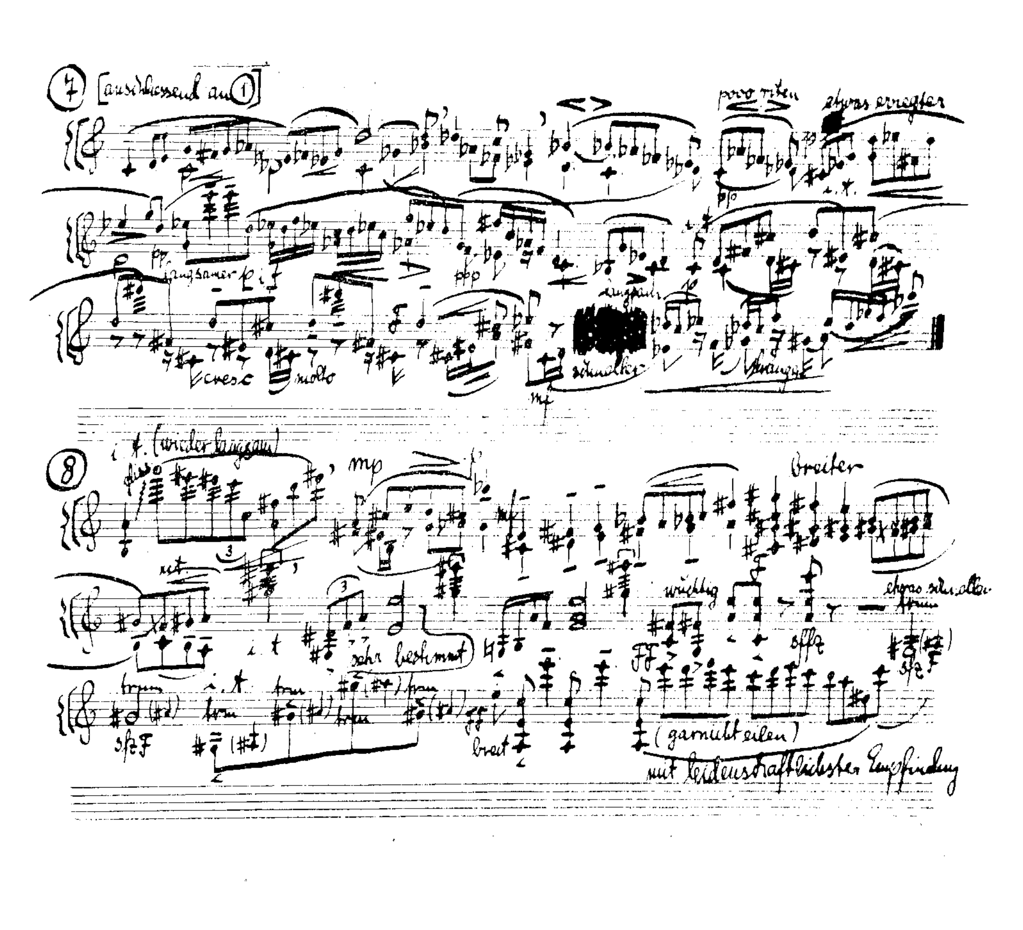
Die Homophonie iſt Ausnahme und erſcheint oft als Abſchluß einer Entwicklung, dagegen iſt die polyphone Bewegung der Kräfte ein weſentliches Merkmale der Sonate. Polyphonie iſt für die Solovioline ein Problem, die mehrſtimmige Fuge eine natürliche innere Unwahrheit, welche auf techniſchem Wege nur ſchwer verhüllt oder überwunden werden kann. Die dreiſtimmige Fuge ruht auf der durch Bachs Polyphonie der Violinfugen gegebenen Behandlung der Stimmen, deren techniſche Möglichkeiten ſie an mehreren Stellen erweitert. Sonſt iſt die Polyphonie der Sonate weſentlich zweiſtimmig und löſt hier das Problem von innen heraus in einer Bewegung der Stimmen, für welche etwa eine dem Schlußſaß entnommene Probe bezeichnend iſt (16). Etwas ſpäter ſteigert ſich in dieſer Entwicklung die Polyphonie von einem ſtiliſtiſchen zu einem inhaltlichen Moment und ſeßt an die Stelle der Imitation den gleichzeitigen Gegenſaß rhythmiſch geſpannter und melodiſch gelöſter Kräfte (17). Ich führe dieſe Stelle auch an, um im Gegenſaß zu den bisher mitgeteilten melodiſchen Proben die Gefahr einer Melodiebildung anzudeuten, welche, im Grunde rein tonal, nur durch leichte Biegungen (der beiden Schlußtöne b^1 in h^1 und g^1 in fis^1) ihre Phyſiognomie doch nicht umzuwerfen vermag.

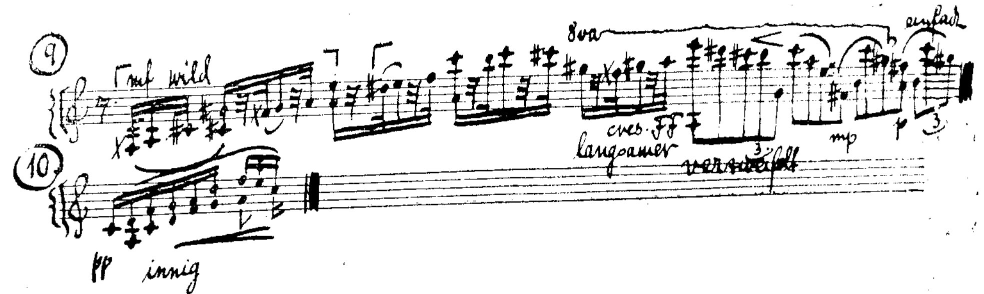
So bleibt nur noch das Rhythmiſche der Sonate zu erwähnen. Ich habe es zurückgeſtellt, weil es einen eigenen Geſichtspunkt erfordert und unter den elementaren Kräften der Sonate die ſtärkſte iſt. Nicht nur durch die (gelegentlich ein wenig ſchematiſche) Steigerung des rhythmiſchen Fluſſes und nicht nur durch die vollendete Vielſeitigkeit des rhythmiſchen Geſchehens. Sondern vor allem durch die abſolute (ſtatt relative) Auswirkung der rhythmiſchen Kräfte in ihrer Löſung vom Metrum. Die Sonate mißt nicht ſondern notiert den geſamten Verlauf ohne Takt. Das geſchieht nicht nur, weil die komplizierte metriſche Struktur die Meſſung der einzelnen Bewegungen außerordentlich erſchweren würde, ſondern weil eine Meſſung an vielen Stellen ſchlechthin unmöglich iſt. Hier iſt etwas gelungen, was als ſtarke Bereicherung empfunden werden muß: die Linie ſchwebt frei, losgelöſt von jeder metriſchen Feſſel, ſie iſt weder auftaktig noch volltaktig, in jedem Tone gleichmäßig ſchwer oder leicht, vollendet, ſie ſchwingt.
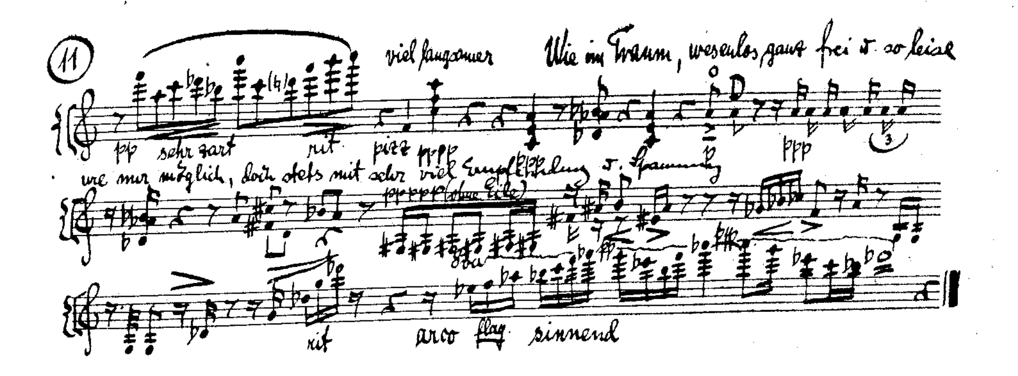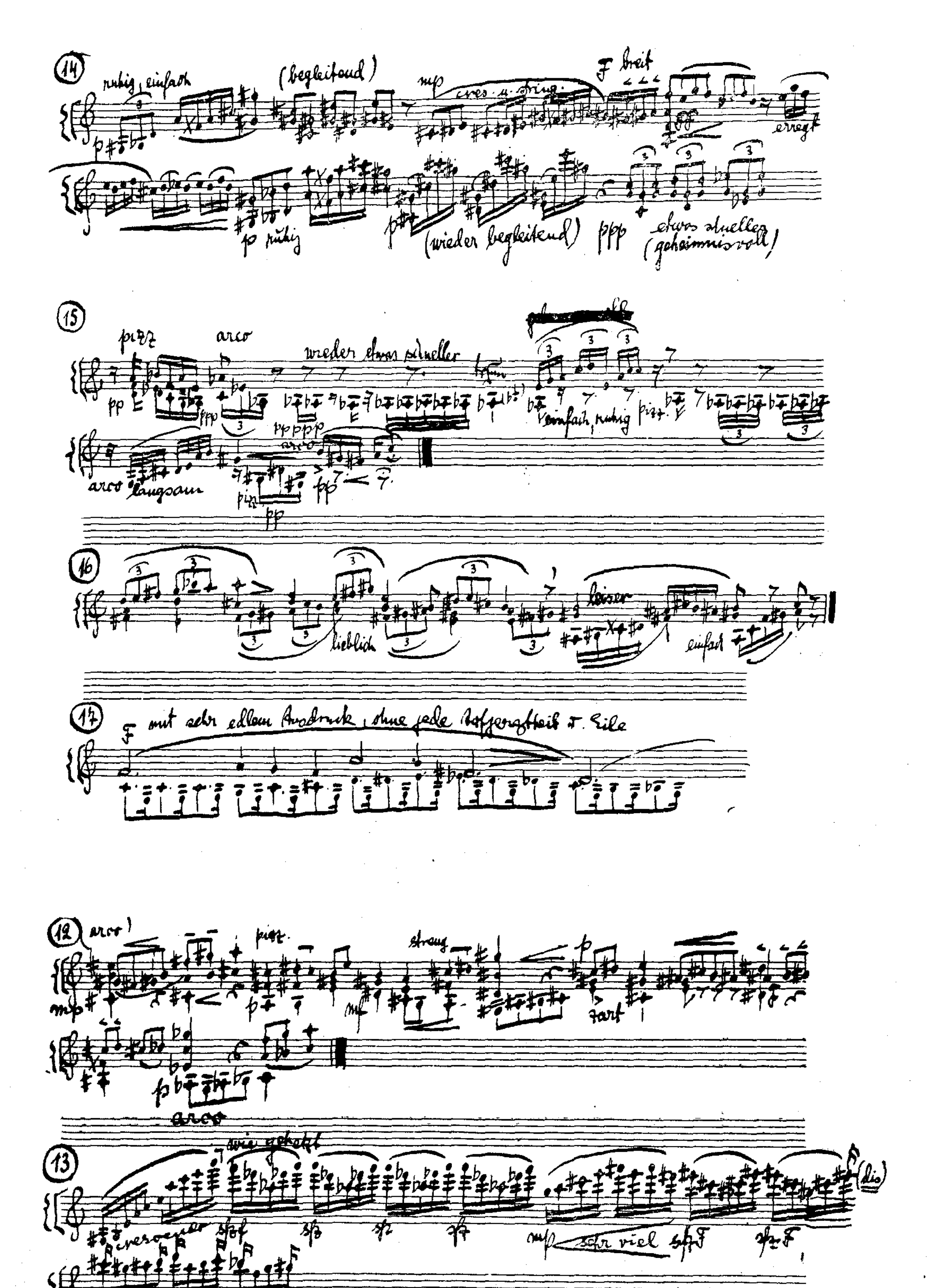
❖

Die vorliegende Studie ſteht mit der Aufſtellung der letzten Stilfrage, der Frage nach den individuellen und typiſchen Merkmalen der Sonate an ihrem Ende. Aus einer längeren und intenſiven Beſchäftigung mit dem Werke herausgewachſen, kann ſie dieſe Frage nur bedingt beantworten, welche ein zweiter oder dritter Eindruck vielleicht unbefangener entſcheiden kann. So verſuche ich an Stelle eines feſt umriſſenen Werturteils auf das Typiſche der Sonate hinzuweiſen, nachdem bisher mehrfach ihr individueller Charakter betont worden war. Das Individuelle lag in der bisweilen unerhört ſubjektiven Art der Geſtaltung, iſt begrenzt in der mit Ausnahme der Eckſäße für mein Gefühl noch nicht erreichten letzten Verſchmelzung der Einzelſäße zu Funktionen einer bewegenden Urkraft. Ihr Typiſches liegt in der Erweiterung und Begründung aller Ausdrucksmittel, in der organiſchen Eigenart der einzelnen Saßentwicklungen, vor allem aber in der perſönlichen Kraft und den Dimenſionen des geſamten Geſchehens, welches alle nur erreichbaren Regionen ſeeliſchen und kosmiſchen Erlebens, relativer und abſoluter Höhen zuſammenfaßt zu einem Kunſtwerk von ſtarker Eigenart und großer Geſinnung.


Die Versetzungszeichen gelten stets nur für die Noten, vor denen sie stehen.
Beispiele
Soloviolinsonate
Artur Schnabel
1 Langsam, sehr frei und leidenschaftlich
(leicht aber ruhig)
ruhig
mf
schwermütig
Vordersatz
2
Vordersatz
Nachsatz
Nachsatz
Nachsatz
Vordersatz
Nachsatz
Nachsatz
Nachsatz
Nachsatz
Nachsatz
Zart und anmutig, durchaus ruhig
3
(rund)
Dämpfer nehmen
pizz
arco (liedartig)
langsamer
im Zeitmass
mit lieblich-innigem Ausdruck, immer ein wenig sanft-traurig
ruhig
ppp
4 Äusserst rasch (Prestissimo)
sfz sempre f
5 Sehr langsame Halbe, mit feierlichem, ernstem Ausdruck, doch stets schlicht.
immer G-Saite
mf, aber weich
mp
mf
6 Sehr leicht, aber durchaus gemessen u. bestimmt
nicht zu kurz


7
[anschliessend an 1]
poco riten
etwas erregter
langsamer
pp
cresc
molto
schneller
mf
8
(wieder langsam)
mp
breiter
rit
sehr bestimmt
wuchtig
ff
etwas schneller
breit
mit leidenschaftlichster Empfindung


9
mf wild
8va
einfach
cresc. ff
langsamer
mp
10
pp innig


11
viel langsamer
Wie im Traum, wesenlos ganz frei u. so leise
pp sehr zart
rit
pizz
ppp
wie nur möglich, doch stets mit sehr viel Empfindung u. Spannung
(ohne Eile)
8va
rit
arco
flag
sinnend


ruhig, einfach
(begleitend)
cresc. u. dräng.
breit
erregt
ruhig
(wieder begleitend)
etwas schneller
(geheimnisvoll)
pizz
arco
wieder etwas schneller
einfach, ruhig
langsam
lieblich
leiser
einfach
mit sehr edlem Ausdruck, ohne jede Aufgeregtheit u. Eile
streng
zart
wie gehetzt
crescendo
sehr viel
sempre

Bemerkungen zu Josef Hauers Schrift vom „Wesen des Musikalischen“

Von Egon Wellesz.

Es ist mir unbekannt, ob der Name Josef Hauers über den engsten Rahmen eines kleinen Kreises von Musikern hinausgedrungen ist. Er lebte als Volksschullehrer und Organist in der Nähe Wiens und begann erst mit seinem dreißigsten Jahr zu komponieren. Was er da schrieb, war so absonderlich, daß seine Umgebung den Eindruck eines pathologischen Zustandes hatte. Aber einige junge Musiker wurden auf ihn aufmerksam, und spielten seine kleinen Kompositionen, die für Klavier und Harmonium geschrieben waren. Schon damals empfing ich den Eindruck einer ganz ungewöhnlichen Begabung, der sich beim Anhören der späteren Kompositionen noch steigerte. Während der ersten Kriegszeit war Hauer eingerückt, und ich traf ihn erst, als er in einer militärischen Kanzlei Verwendung gefunden hatte. Damals erschien eine kleine theoretische Schrift von ihm „Über die Klangfarbe“, deren erweiterte Form die Studie vom „Wesen des Musikalischen“ (Verlag Waldheim-Eberle A. G.) bildet.

Es muß zum Verständnis der Schrift vorausgeschickt werden, daß Hauer in seinen Kompositionen von Anfang an zu atonal ist, und ihm als einzig mögliche Instrumente für die Ausführung der atonalen Melodie die temperierten, Klavier und Harmonium erscheinen, da ihre Klänge neutral sind. Nun bekämpft er in der Schrift das Orchester, erklärt die modernen Instrumente für unfähig, den Intervallen der atonalen Musik gerecht zu werden. Und empfindet in dem Quintintervall, auf dem Klavier angeschlagen, mehr Trompetenart, als in der kunstvollsten Melodie, die wirklich von einer Trompete ausgeführt wird.

In all dem steckt viel Wahrheit, Richtiges, und Empfinden der Epoche.

Es gibt aber Dinge, deren Wahrheit so subtil ist, daß sie durch das Ausgesprochenwerden schon an Bedeutung verlieren. Man kann bei künstlerischen Angelegenheiten, die sich auf das Handwerkliche beziehen, keine Theorie vor der Praxis aufstellen. Aus den großen Werken einer Epoche spricht stets ein neuer Geist, der dann zur Sprache Aller wird. Diese neue Sprache aber ohne das Erlebnis der großen Werke konstruieren zu wollen, bleibt immer akademisch.

Diese Gedanken drängen sich mir auf, je mehr ich von Hauers überaus geistvollen und mit dem Fanatismus des Entdeckers vorgebrachten Schriften lese, zu denen seine Kompositionen den Kommentar abgeben. Sicher steckt in ihnen, und ich gehöre zu den ersten, die dies anerkannt haben, viel Neues und Wertvolles. Aber die von Hauer gewollte, und mit vielem Elan gegen das Grobsinnliche einer Kunstübung geforderte Abstraktion der Musik vom „Gegenständlichen“ des Klanges, verleiht auch seinen Kompositionen den Charakter einer Übergangskunst.

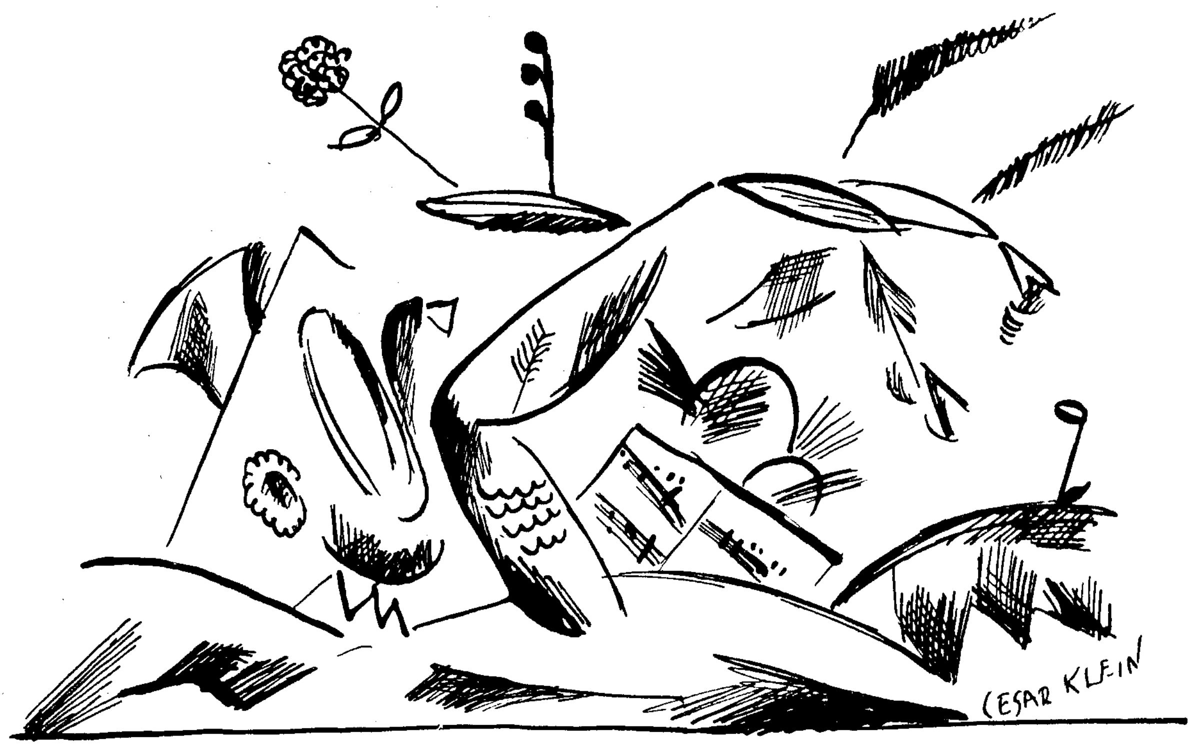
Ihm ist alles, was nach der Hochblüte der diatonischen Musik, nach Haydn und Mozart geschrieben wurde, Symptom eines Verfalls. Die Musik wurde ein „Gebrauchsgegenstand" im Dienste der dichterischen Gestaltung, der Idee, bei Beethoven, Wagner und den vielen Nachahmern.

„Wer geistig, intuitiv hören will, der muß sein Ohr — freimachend von dem Zwang der „Gegenständlichkeit" im unmusikalischen und musikentfremdenden „Ausbau" der Orchestermusik im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts — imstande sein, jedes Intervall, unabhängig von den andern, als Klangfarbe und Urrhythmus aufzufassen, es also ganz zu „vergeistigen", zu „entmechanisieren". Die Orchesterinstrumente mit ihren Naturtongeleisen verleiten aber immer wieder das Ohr, diatonisch, „gegenständlich" zu hören, während die gleichschwebend temperierten Instrumente, bei denen die zwölf Halbtöne gleichmäßig abgestuft und ausgeglichen sind, die Intervalle in der denkbar „vergeistigsten" Form zum Ausdruck bringen."

Es ist ja, wie bereits gesagt, an all dem, so kraß es auch auf den ersten Blick wirkt, vieles richtig, und wir haben selbst wohl Ähnliches erkannt; aber heikel ist es, diese Dinge auszusprechen und festzulegen, darüber Worte zu machen, wenn es nicht in so bedeutsamer Weise geschieht wie etwa im „Geist der Utopie" von Ernst Bloch. Denn schon die Abstraktionen in Spenglers „Untergang des Abendlandes" gehen um eine Nuance — die aber in solchen Fällen alles bedeutet — zu weit.

Ich wollte mich hier aber nicht in Einzelheiten einlassen, sondern nur auf die eigenartige Persönlichkeit Josef Hauers aufmerksam machen, dessen Kompositionen die „Nomoi" für Klavier op. 1, 2 und 19, die sieben kleinen Stücke op. 3 und die 5 kleinen Stücke op. 15 stärker wirken als das Meiste, was man heute zu hören bekommt. (Leider sind die letzten Stücke in einer reformierten Notenschrift niedergeschrieben, die man erst lernen muß. Dadurch erschwert der Autor die Verbreitungsmöglichkeit seiner Musik.) Vielleicht liegt in dieser Musik sogar viel Zukunft; aber dann wollen wir uns ihrer freuen, ohne an „Leittongeleise", „Obertonschwebungen" und „Komplementäre Intervalle" zu denken. (Hauer weiß gar nicht, wie sehr er romantischen Geistes ist wenn er bei den einzelnen Tonarten und Intervallen Farbenvorstellungen hat!) Und wollen auch nicht das wunderbare Erlebnis, am Beginn einer neuen Epoche des musikalischen Schaffens zu stehen, dadurch abschwächen, daß wir gleich „Gesetze" der neuen Kunst aufstellen, bevor wir wissen, in welchen Bahnen sie sich entwickeln wird.

⟡



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Spaziergang am Diesterweg.

Einem halbthematischen Rezensenten-Adolf ins Stammbuch

Von Erwin Lendvai.

Der „stabile Dämmerungszustand" verpflichtete Herrn Adolf Diesterweg im rauschenden Blätterwald der Allgemeinen Musik-Zeitung auf düsteren Wegen die noch nicht niedergerungenen Melosinsulaner anzufallen. Fürwahr, für die Bewohner ein lebensgefährliches Unternehmen. Mord an gesundem und freiheitlich gesinntem Menschenverstand kann ich nicht ruhigen Bluts beobachten, also ermuntere ich mich trotz meiner Scheu zum aktiven Gegendiesterweg. Da ich prinzipiell keine Tages- und Musik-Zeitungen als alles-heilignehmender Abonnent zu vertilgen mich verpflichtet fühle, beauftrage ich einen sorgfältigen Beobachter mir von Zeit zu Zeit Druckgekleff einzusenden. Besagter Diesterweg und ich wollen auf einander wie zwei Schießhunde aufpassen. — Nun glaube man ja nicht, daß mein Dienst ein leichter ist. Adolf Diesterweg ist kolossal gebildet; wie **man** aus Figura sehen kann, kennt er außer der Juristerey auch die Weltliteratur! In knapp 37 Zeilen zitiert der Musik-Zoozmann unter anderem das philippinische Wiedersehen und den seine Reime zähmenden Petrucchio Shakespeares, der das beneidenswerte Glück hatte nicht Diesterwegs Zeitgenosse gewesen zu sein. Liegt doch immer Gefahr vor, einem solchen wohlausgerüsteten Rezensenten-Adolf auf Diesterwegen zu begegnen...

Hervor, du Blendlaterne der Erleuchtung auf diesternen Wegen! Mut! Durch eine hohle Gasse (beim heiligen Zoozmann, die Zitatraserei hat um sich gegriffen), ja durch eine hohle Gasse soll es gehen. Es führt kein andrer Weg zur Rechtfertigung Busonis. Eine viertel Seite der Nr. 42 der obengenannten „Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart" anstammversdichtet Busonis Athematik. In Gedichtform wendet sich das gegenwärtige Musikleben gegen Reformen, die sie aus Genies Händen übernehmen müßte. Reform ist eine redaktionelle, nicht künstlerische Arbeit!...

Das Gedicht (um Vertonung wird gebeten) führt die Überschrift: „Abschied vom thematischen„ und die Unterbenennung: „einem Expressionisten ins Stammbuch". Länger als die Dichtung ist ihr Motto:

> Die Verwirrung auf der Insel Melos nimmt nachgerade Katastrophencharakter an. So erklärt Ferruccio Busoni nunmehr den „definitiven Abschied vom Thematischen" für unerläßlich.

Merkwürdig, dies zur Endgültigkeit erhobene, feierlich ausdrucksvolle Abschiednehmen von bewährten Dingen und — Persönlichkeiten! Es gehört seit dem desaströsen Lebewohl Paul Bekkers an Hans Pfitzner zu den Wesenheiten des Expressionismus. Ob die neue Ästhetik „des adieux" am Ende gar nur ein Adieu der Ästhetik ist — wir wollen es ruhevoll abwarten! (!!) Wie sagt doch Shakespeare? „Bei Philippi sehen wir uns wieder!"

Darauf folgt Diesterwegs Philippika als höheres Kunstprodukt:

Abschied von gar guten Sachen
gilt's entschlossen nun zu nehmen:
Futurist'sches zu entfachen,
muß man sie sich — abgewöhnen.

Also gibt „für immer" Urlaub
dem Thematischen Ferruccio,
Form zerkrümelt er in Urstaub,
Musen zähmend — ein Petrucchio!

Furchtbar, grausig, welterschütternd die Gebärde
und der Formentempel — wankt, stürzt jach zur Erde!

Wird erneut er auferstehn?
wird er — themenlos — auch aufrecht stehn?
laß', o Teurer, uns den Grundriß sehn!

— — — — — — — — — — — —

Wie? Du schweigst, Maëstro? Was soll man von Dir denken?
Laß' — ma presto! — ihn von einem — Gott dir schenken!

Die Laterne funktioniert und wir können mit Mann und Pegasusroß uns auseinandersetzen, oder, wie man es in Deutschland so gerne tut, zu ihnen Stellung nehmen.

Zunächst wuchern Sünde und Unfähigkeit getrennt, dann vereint miteinander. Wir wenden uns vorerst an die juristische Stellungnahme.

Es liegt nämlich eine Fälschung vor. Nämlich. Und der Deliquent ist ein Jurist. Da der gesetzbüchlich gestützte Gerechtigkeitssinn ihm im musikästhetischen Nebenamt (was wir Musici alles vertragen müssen!) versagte, wollen wir es ihm auf Melosfeldern plausibel machen:

Diesterweg, Diesterweg, man zitiert nicht falsch, nicht halb. Man unterbricht nicht die sachliche Grundlage die da ist (ich zitiere Busonis inkriminierten Brieftorso aus dem elften Melosheft):

„Zur jungen Klassizität rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen

UND DAS WIEDER-ERGREIFEN DER MELODIE,

nicht im Sinne eines gefälligen Motives — als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchstentwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie."

Nichtwahr Herr Doctor juris utriusque, man zitiert nicht etwas Halbes. Der Virtuose, der nur den ihm konvenierenden Teil der Pressenotiz verwertet, begeht die ähnliche, von den Presseherren scharf verfolgte Fälschung, wie Sie es hier taten, indem sie verschweigen wollten, daß Busoni, der die großen Polyphoniker Bach und Mozart um nicht Geringes besser kennt als Sie Hochverehrtester, daß eine Persönlichkeit unsrer Zeit von höchster Bedeutung, zur Melodie, zu den Melodien zurückkehrt. Er versucht Geist aus seinem All-liebenden Herzen uns zu spenden, und Sie empfangen ihn mit dem wahrlich nicht „ruhevoll abwartenden" Geschrei, „laß uns den Grundriß sehn!" Sie wollen wie Thomas der Ungläubige die Wunde sehn. Sie wollen ein winziges Samenkügelchen in Ihre schwarze Tinte werfen, es sofort als aufgeschossene Blume brechen und in Ihr Knopfloch stecken....

Wenn wir Liebelosigkeit zur Sünde rechnen dürfen, so können wir das Register schließen und nunmehr den Unfähigkeitsnachweis bringen:

Thematik und Melodie ist Grundverschiedenes.

Folgt erste Hilfeleistung für Kritiker:

Ein Chorallied ist Melodie. Besteht auch ohne jegliche Zutaten. Bachs Orgelchoralvorspiele verarbeiten den Choral thematisch. Wie? Siehe Hunderte von ihm gelöste Möglichkeiten.

Stellen sie sich nun etwa fünf verschiedene Chorallieder vor. Diese (allerdings mit wissender Seele) ineinander gefügt empfunden, entsteht ein Gefüge im Harmonischen, das ein Derivat der fünf Melodien ist. Wer Busonis Worte nicht fälscht, sondern sie bis zu Ende denkt, muß sich sagen: Busonis neue Klassizität will die Renaissance Palestrinas. Aber wie gesagt, das zu merken braucht man Liebe im Herzen und Einsicht im Schädel. Und obendrein den Willen zur „Reform des Musiklebens der Gegenwart".

Andere Stellungnahme. Dichterbeleuchtung.

So wie der Reim „Ferruccio-Petrucchio — so ist der ganze Fall. Signor Diesterweg glaubt in seiner deutschen Einfalt, daß io mit io sich reimt. Danebengediestert. Italienischer Sprachkursus — Ferruccio wird Feruttscho ausgesprochen ($^6/_8$ ♪ | ♪ ↔ ♪) — während Petrucchio sich als Petrukkio ($^6/_8$ ♪ | ♪. ♬ ♪) anhört. Sprachen-

kenntnis: Reim mitsamt des Zitats falsch. Na, und überhaupt das Reimen. Adolf mit dem wildgewordenen Bleibiest brütet verzweifelt über Ferruccios Reim, Gymnasiastenliteratur! — Stammtischlyrik. Gut genug für Kritikhungrige Musikdilettanten.

Ist es nicht eine Unfähigkeit, wenn man in einer patriotisch warmherzigen Zeitschrift die undeutschen Worte schreibt: Katastrophencharakter, definitiv, thematisch, desaströs, des adieux und so weiter bis zum ma presto hetzenwollenden Maestro, der für Diesterwegs Neugier als Beleg seiner neuen Klassizität schnellstens eine Neunte Sinfonie komponieren müßte?! Auf Kommando!

Der Katastrophencharakter der Melosinsulaner, die vermeinte „Verwirrung auf der Melos-Insel", verwirrt unseren Poeten am meisten; er will das Adieu der Musik-Ästhetik „ruhevoll abwarten" — und er ist es, der sich bis zum poetischen Weißglühen erhitzt. Von Mitte Juli bis Mitte Oktober fiebert es in ihm. In sozusagen Gedichtform gibt er seinen Geist auf. Hätte ihm ein besseres Ende bevorgestanden, wären ihm Fähigkeiten im Lesen und Memorieren nicht abgegangen, er hätte auch den folgenden Satz Busonis lesen müssen:

„Zu jeder Zeit gab es — muß es gegeben haben — Künstler, die sich an die letzte Tradition klammerten, und solche, die sich von ihr zu befreien suchten. Dieser Dämmerzustand scheint mir der stabile zu sein." Eine Binsenweisheit, — und doch vergißt man sie. — Möchte sagen, warum sucht sich Herr Diesterweg nicht einen Komponisten, der ihm das Messianische verspricht, das zur positiven Beantwortung des desaströsen Fehlens der Thematik werden könnte. Warum immer an Dingen, die einem mißfallen, herumzerren, so wie ich es mit Herrn Diesterweg tue? Seid doch positiv! Sucht nach kongenialen Schöpfernaturen, gibt ihnen das Privileg, nicht von Euch lernen zu müssen, und schreibt sodann eure Fachzeitungen nicht mit belanglosen Vortragsleistungsreferaten voll. Das ist ja für die Referenten. Wird zu gelber Makulatur. Euer Lebenswerk (hört!) wird zur Warenemballage. Nicht einmal die Packfräulein von Wertheim lesen euch hernach. Wenn ihr Fähigkeiten besitzt, so werdet ihr Rezensenten das Schaffensmoment liebevoll ins Auge fassen. Seid dabei exklusiv, und schon bald wird das vielzuöffentliche Musizieren für Kritik, Ruhm und Geld, der musikalischen Produktion als dienende Kundry zur Seite stehn. Dann hört der Katastrophencharakter der bis zum Er-pressionismus angewachsenen Solisterei auf. Sie wird von der Kritik, die nur aus dem Geist des Werkes einen Wert erkennt, zum Ablegen ihrer Eitelkeit und damit zum Aufgeben des ungeheuren Konzertbetriebes mit längst Bekanntem, gezwungen. Aber der Demiurg schenkt sich nur liebeglühendem Herzen. Nicht reformbefürchtenden Rezensenten. Näheres darüber in Oskar Wildes Intentionen.

❖

Addieren wir sündhafte Lieblosigkeit und wesensbedingte Unfähigkeit, so sieht man den stabilen Dämmerungszustand einer gewissen schreibenden Klasse etlicher Diesterwege.

Der von Diesterweg verstammbuchdichtete Brief Busonis stand schon am 7. Januar 1920 in der Frankfurter Zeitung. (Den vollständigen Text des Briefes hat also Herr D. garnicht kennen gelernt. Hat ihn das definitiv verschwindenwollende Wörtchen Thematik zum Poeten erweckt, so dankt man Gott; denn wer weiß, ob ihn nicht der Brief in seinem totalen Umfang zum Eposdichter der ruhevoll abwartenden Musikästhetik gestempelt hätte). Als mir von bekannter Seite Busonis abgedruckter Brief zuflog, wollte ich Busoni im Feuer der Begeisterung meine Freude über das Gefundene schreiben. Aber dann kam die Erkenntnis: was ist die Person eines Menschen, daß sie dem Anderen mit Lob käme, nur weil sein geistiges Bild mein Auge erreicht hat? Gewiß kann ich nicht genau so sehen, gerade in puncto Thematik kann ich nicht mitmachen, und es gehe jeder den Weg seiner inneren Nötigung. Es war mir in der Erkenntnis des Werdens nicht möglich den persönlichen Kontakt herzustellen, weil ich mich nicht erdreisten konnte, einen biogenetischen Durchgangspunkt als Resultat festzulegen. Indem Herr Diesterweg seine Bedenken zur Dichtung emporhebt, beweißt er, daß er außerstande ist sich in das transzendente Wesen des Künstlers einzufühlen. Er mag eine pianistische Leistung über Altbekanntes abmessen, dem Flug des Außergewöhnlichen, Neuen, Autonomen wird er nie und nimmer folgen können. Einer von denen, die es nie erjagen!

Armut an Liebe, Enge des Bewußtseins, Unfähigkeit zu innerer Beweglichkeit: der stabile Dämmerungszustand.

Vae mihi scribenti!

◇

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von
Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200 %. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Reuß, August: Ibsen-Phantasie noch ungedr. [bevorst. Uraufführung 24. 11. München]

Zilcher, Hermann: op 17 Symphonie Nr 1 (A). Breitkopf & Härtel Part. 40 M.

b) Kammermusik

Blumer, Theodor: op. 43 Sonate (c) f. Viol. u. Pfte. Simrock 8 M.

Busch, Adolf: op. 15 Trio (a) f. Viol., Vcllo u. Pfte. Simrock 12 M.

Fritz, Gaspard: op. 3 Première Sonate (D) p. Piano et Viol. (Gabr. Grovlez). Chester, London 6 M.

Gal, Hans: op. 6 Suite f. Vcello u. Pfte. Simrock 7,50 M.

Händel, G. F.: op. 1 Kammer-Sonaten Nr 1a (e) und 4 (a) f. Flöte (od. Ob. od. Viol.) m. Klav. (Max Seiffert). Breitkopf & Härtel je 4,20 M.

Hindemith, Paul: op. 11 Nr 2 Sonate (D) f. Klavier und Violine. Schott, Mainz 6 M.

Jongen, Joseph: op. 61 Two Serenades for String Quartet. Chester, London Part. 4 sh.; St. 10 sh.

Schumann, Rob.: Trios op. 63 u. 110. Viola-St. statt der Vcllo-St. (Wilh. Altmann). Breitkopf & Härtel je 1,50 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Jongen, Joseph: op. 60 Suite en Forme de Sonate p. Piano solo. Chester, London 8 sh.

Tartini, Giuseppe: Concerto (G) p. Viol. (Emilio Pente). Schott, Mainz Orch.-Material leihweise; m. Klav. 3 M.

—: Variations p. Viol. sur une Gavotte de Corelli av. Accomp. de Piano (H. Leonard). Nouv. éd. (J. Barmas). Schott frères, Brüssel 3 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Bossi, Renzo: op. 20 Ronde vorbei! Drama. Klav.-A. m. T. Chester, London 20 M.

Chelius, Oscar v.: Magda Maria in 3 Aufzügen. Dichtung von Max Treutler. Ries & Erler, Berlin [Uraufführung 28. 11. Dessau]

Noren, Heinr. Gottlieb: Der Schleier der Pierrette. Text nach Schnitzler. In Vorbereitung beim Eos-Verlag, Berlin

Schoeck, Othmar: Das Wandbild. Eine Szene und Pantomime, Text v. F. Busoni. Klav.-A. Breitkopf & Härtel 4 M.

Szymanowski, Karl: op. 25 Hagith. Klav.-A. Universal-Edition 20 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Moritz, Edvard: op. 6 Fünf Lieder; op. 15 Vier chinesische Lieder f. 1 Singst. m. Pfte Schott, Mainz je 0,80—1,50 M.

Neubeck, Ludwig: op. 29 Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Kahnt, Lpz Nr 1 u. 2 je 1 M., Nr 3 1,60 M.

Windsperger, Lothar: op. 23 Zehn Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Schott, Mainz je 0,80—1 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Adaiewsky, E. — s. Pembaur

Albert, Heinrich. Ein physiognomisches Fragment aus altkönigsberger Zeit. Von Eugen Segnitz — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 1

Altmann, Wilh. — s. Bruch; Preussische Staatsbibliothek

Baudet-Maget, A. — s. Violiniste

Bellini. L'harmonie Bellinienne. Par H. de Saussine — in: Rivista musicale italiana 3

Berichterstattung. Über die Aufgabe u. die Grenzen der musikalischen B. Von Werner Wehrli — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 19

Berlin. Musikabteilung der Preuss. Staatsbibliothek — s. Preussisch

Bossi, E. — s. Orgel

British Association, Music at the. By Alfred Kalisch — in: The musical Times (932) Okt.

Bruch, Max † Von Wilh. Altmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 41 und in anderer Fassung in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 2

Brunck, Constantin. Von Hans Schmidt — in: Neue Musik-Ztg 23

Busoni, Ferruccio. Par Jean Chantavoine — in: Il Pianoforte (Torino) 6

Button, H. Elliot — s. Notation

Capell, Richard — s. Indy

Carraud, Gaston †. Par G. Samazeuilh — in: Le Ménéstrel 26

Chantavoine, Jean — s. Busoni

Chevalley, Heinr. — s. Musikwelt

Cimbro, A. — s. Gamme

Composition, Musical. By C. V. Stanford. Macmillan, London 6 sh.

Cyclopaedic Dictionary of music. By Dunstan Ralph 3. edit J. Curwen, London

Deutsch. An den Allgemeinen Deutschen Musikverein. Von Paul Marsop — in: Die Musikwelt 1

— Vgl. auch Posen

Deutsche Musik? Von E. Sedding — in: Allgem. Mus.-Ztg 40

Deutsche Orchestermusiker — s. Orchestermusiker

Diesterweg, Adolf — s. Lind

Ebel, Arnold — s. Erziehung

Elgar, Edvard — s. Notation

Erziehung zur Musik. Von Arnold Ebel — in: Die Harmonie 9 10

Erziehungsanstalten. Öffentliche Förderung musikal. Erz. — s. Öffentlich

Gamme, Le, terzi di tono. Par A. Cimbro — in: Rivista musicale italiana 3

Guerre, grande: Le théatre et la musique pendant la g.g. Par A. Pougin — in: Le Ménéstrel 27 ff

Händel. Die Bearbeitung der Händelschen Rodelinde und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen. Von Oskar Hagen — in: Zfschr. f. Musikwiss. 12

Hagen, Oskar — s. Händel (Rodelinde)

Heinitz, W. — s. Nil—Nubien

Horwitz, Fritz — s. Konzert-Spekulanten

Huch, August — s. Posen

Indy. Vincent d'Indys view of harmony. By Richard Capell — in: The musical Times (932) Okt.

Italien. Neuitalienische Musik. Von Adolf Weißmann — in: Die Musikwelt 1

Italienische Methode. Von Hugo Rasch — in: Allgem. Musik-Ztg 40

Kalisch, Alfred — s. British

Kapp, Julius — s. Meyerbeer

Keußler, Gerhard v. — s. Mode

Klein, Walther — s. Kosmisch

Kobbe, G. — s. Oper

Konzert-Spekulanten. Von Fritz Horwitz — in: Wort und Ton 34

Kosmisch-musikal. Entsprechungslehre. Von Walther Klein — in: Musikblätter des Anbruch 14

Krehbiel, H. E. — s. Oper

Kroll, Erwin — s. Pfitzner

Kühn, Walter — s. Musikpädagogik

Larkcom, Agnes J. — s. Singer

Lind, Jenny. Dem Andenken einer großen Künstlerin. Von Adolf Diesterweg — in: Allg. Musik-Ztg 40

—,—, die schwedische Nachtigall. Von Karl Rattay — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 1

Lossen, Joseph M. L. — s. Öffentliche Förderung

Mahler. Zur Uraufführung von Ms. sechster Symphonie. Von Klaus Pringsheim — in: Musikblätter des Anbruch 14

Marsop, Paul — s. Deutsch

Meyerbeer. Biographie. Von Julius Kapp. Schuster & Löffler, Berlin 20 M.

Mode oder Stil? Von Gerhard v. Keußler — in: Die Musikwelt 1

Modern. Die Pflege moderner Musik. Von Rob. Müller-Hartmann — in: Die Musikwelt 1

Müller-Hartmann, Robert — s. Modern

Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek — s. Preussisch

Musikalische Erziehungsanstalten — s. Öffentliche

Musikhochschule. Von Franz Schreker — in: Musikblätter des Anbruch 14

Musikpädagogik als Wissenschaft. Von Walter Kühn — in: Organum 7/9

Musikpflege u. Weltschicksale. Von Josef Schneider — in: Signale f. d. musikal. Welt 39

Musikwelt, Die. Monatshefte für Oper und Konzert. Hrsg. v. Heinr. Chevalley. Hamburg, Joh. Aug. Böhme. Heft 1 Okt., jährl. 11 M.

Nettl, Paul — s. Rietsch

Niecks, Frederick — s. Programmusik

Nikisch, Arthur. Von Eugen Segnitz. Rabinowitz, Lpz 4 M.

Nil-Nubien. Transkription zweier Lieder aus N.-N. Von W. Heinitz — in: Ztschr. f. Musikwiss. 12

Notation, musical. By G G. — in: The musical Times (932) Okt.

—,—, System in. By H. Elliot Button with preface by Edward Elgar. Novello, London 1 sh. 6 p.

Öffentliche Förderung und Unterstützung musikalischer Erziehungsanstalten. Von Joseph M. H. Lossen — in: Neue Musik-Ztg 23

Oper. Kobbe, G.: The complete opera book. Putnam, London 25 sh.

—. Krehbiel, H. E.: A book of operas, their histories, their plots and their music. Macmillan, London 14 sh.

Orchestermusiker, Der Zusammenschluß der deutschen O. Von A. Pfannenstiel — in: Musik-Ztg 40

Orchestrazione, L'. Del V. Ricci. Hoepli, Milano 15 L.

Orgel. Bossi, E. u. Tebaldini: Storia del organo, costruzione dell' organo, gli organisti, la musica per organo. Carisch, Milano 3 l.

Pearsall's Letters. By W. Barcley Squire — in: The musical Times (932) Okt.

MITTEILUNG!

Vielfachen Nachfragen unserer verehrlichen entsprechend, teilen wir mit, daß bis auf weiteres noch sämtliche bisher erschienenen Meloshefte zum Abonnementspreise nachgeliefert werden können.

MELOS-VERLAG G. m. b. H.

Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Melos-Hefte:

Heft I

HERMANN SCHERCHEN . . Geleitwort
— An Busoni —
HEINZ TIESSEN . . . . Der neue Strom, I.
HERMANN SCHERCHEN . Arnold Schönberg
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, I.
Prof. ADOLF WEISSMANN . Der Weg z. mod. Pianisten
BILDNISSE: Ferruccio Busoni — Eduard Erdmann
PAUL VON KLENAU . . Dänische Musik
Dr. LEICHTENTRITT . . . Bücherbesprechung
HERMANN SCHERCHEN . . Zu Hans Pfitzners Ästhetik der musikalischen Impotenz
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGEN: Faksimile eines Reger-Briefes
„Das Problem“, Lied von Eduard Erdmann in Faksimile

Heft II

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, II.
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Die Quellen des Neuen in der Musik
EDUARD ERDMANN . . . . Moderne Klaviermusik
ALFRED DÖBLIN . . . . . Vom Musiker (Ein Dialog mit Kalypso)
Dr. HANS MERSMANN . . . Musikalische Kulturfragen
FRITZ FRID. WINDISCH . Musikphysiologie
SIEGMUND PISLING . . . Paul Bekkers „Neue Musik“
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGE: „Grablied“, Lied von Heinz Tiessen in Faksimile (aus Shakespeares „Cymbelin“; übersetzt v. Lud. Berger)

Heft III

OSCAR BIE . . . . Nikisch und das Dirigieren
HERMANN SCHERCHEN . . Nikisch und das Orchester
LORENZ HÖBER . . . . . D. Dirigierkunst Art. Nikisch's
JÜRGEN VON DER WENSE Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch
H. W. DRABER . . . . . . Die Nikisch-Programme und der musikalische Fortschritt
ARTHUR NIKISCH . . . . Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

PORTRAIT: ARTHUR NIKISCH (Aus der Luxusausgabe „Im Konzert“ v. Oscar Bie mit Steinzeichnungen von Eugen Spiro, Verlag Julius Bard, Berlin)

Heft IV

HEINZ TIESSEN . . . . Der neue Strom, III.
FRITZ FRID. WINDISCH . Reger's Verhältnis z. Tonalität
OSCAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, II.
CÉSAR SAERCHINGER . Amerikanische Musik
Dr. ALFRED DÖBLIN . . Bemerkungen eines musikalischen Laien
INAYAT KHAN . . . . . Musikweisheit der Inder
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGE: Alfred Mombert: „Blüte des Chaos“, Hans Jürgen von der Wense

Heft V

HEINZ TIESSEN . . . . . Der neue Strom, IV.
BELA BARTOK . . . . . . Das Problem d. neuen Musik
Dr. HANS MERSMANN . . . Die Empfangenden
RUDOLF CAHN-SPEYER . . Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik
Dr. HUGO LEICHTENTRITT Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGE: Richard Dehmel: „Zweier Seelen Lied“, Manfred Gurlitt

Heft VI

Prof. ADOLF WEISSMANN . . Moderne Musikkritik
A. M. AWRAAMOFF . . . . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, I.
Dr. FRITZ STIEDRY . . . . Der Operndirektor Mahler
EDGAR BYK . . . . Mahlers Ekstase ein Vermächtnis
OSKAR BIE . . . . Musikalische Perspektiven, III. Das Oratorium
Dr. HUGO LEICHTENTRITT . D. Mahlerfest i. Amsterdam
FRITZ-FRID. WINDISCH . . Willem Mengelberg
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . Bedeut. Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGEN: Bildnis Gustav Mahler's aus dem Jahre 1893 (a. d. Privatbesitz d Herrn Dr. Berliner, Berlin) Rodin's Mahlerbüste – Portr. Will. Mengelberg's Unveröffentl. Brief Gust. Mahler's in Faksimile

Heft VII

SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, II.
EGON WELLECZ. . . . Die letzt. Werke Claude Debussys
Dr. ALFRED GUTTMANN Das Tempo
HUGO MARCUS . . . . Da-capo, Lied, Gesumm
LORENZ HÖBER . . . . Die Notlage der Orchestermusiker
Prof. Dr. ALTMANN . . Bedeutende Neuerscheinungen u. Manuskripte

BEILAGE: Heinrich Heine: „Hast Du die Lippen mir wund geküßt“, Hermann Scherchen.

Heft VIII

SIEGMUND PISLING . . Tendenzen moderner Musik
A. M. AWRAAMOFF . . Jenseits von Temperierung und Tonalität, III.
Dr. UDO RUKSER . . . . Die Situation der heutigen Musik
Prof. LUD. RIEMANN-Essen Zur Tonalität
HEINZ TIESSEN . . . . Die Zukunft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

BEILAGE: Maskowski, Gedicht von Gippius

Heft IX

HERMANN SCHERCHEN . . . Das Tonalitätsprinzip u. die Alpen-Symphonie von R. Strauß, I.
ROBERT MÜLLER-HARTMANN Zum Stilproblem der neuen Musik
EDUARD ERDMANN . . . . . Von Schönberg und seinen Liedern
OSAR BIE . . . . Operette
Dr OSKAR GUTTMANN . . . . Von der Musikkritik
Prof. Dr. ALTMANN . . . . . . Bedeut. Neuerscheinung. u. Manuskripte

BEILAGE: A. T. Wegner „Deine Haare sind braun“, Bruno Weigl

Heft X

HEINZ TIESSEN . . . . . Das Tonkünstler-Fest des Allg. Deutschen Musikvereins, Weimarer Ergebnisse
FRITZ STIEDRY . . . . . Aus einer Denkschrift
ALFRED DÖBLIN . . . . . Die Selbstherrlichkeit des Wortes
GERHARD STREKE . . . . Arnold Schönbergs Op. XIII
OSCAR GUTTMANN . . . . Bücherbesprechung
Prof. Dr. ALTMANN . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

BEILAGE: Alfred Schattmann „Nun die Blätter welk u. braun.“

Heft XI

„Neue Klassizität?“

HERMANN SCHERCHEN . . Das Tonalitätsprinzip u. die Alpensymphonie von Richard Strauß, II.
Dr. HUGO LEICHTENTRITT D. taktlosen, freien Rhythmen in der alten u. neuen Musik
Dr. ADOLF ABER . . . . . Zukunftsaufgaben d. Operninszenierung
OSCAR BIE. . . . . Pantomime
Dr. HEINRICH KNÖDT-Wien Wiener Konzertleben in der Gegenwart
Preisausschreibung des New Yorker Schumann-Clubs
Prof. Dr. ALTMANN . . . . Bedeutende Neuerscheinung. und Manuskripte

NOTENBEILAGE: Heinz Tiessen: „Reinigung“

Heft 12

ERWIN LENDVAI . Das dritte Regerfest in Jena
LUDWIG RIEMANN. Das Verstehen „hypermoderner“ Akkorde
UDO RUKSER . . . Die Veränderung des Orchesterklanges
ADOLF WEISSMANN Italienisches Tagebuch
Nachrichten aus dem Musikleben Räterußlands
Die Komponisten der in Melos erschienenen Liedbeilagen
Prof. Dr. ALTMANN . Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

NOTENBEILAGE: „Du machst mich traurig — höre“ (Else Lasker-Schüler) von Paul Hindemith

Heft XIII

Heft XIV

Heft XV

Heft XVI

Heft XVII

Ausgewählte russische Orchesterwerke

Mili Balakirew

Erste Symphonie Cdur
Partitur 24 M. Stimmen 40 M

Zweite Symphonie Dmoll
Partitur 20 M. Stimmen 36 M.

Russia. Poème symphonique
Partitur 8 M. Stimmen 20 M.

En Bohême. Poème symphonique
Partitur 10 M. Stimmen 20 M.

Spanische Ouverture
Partitur 10 M. Stimmen 20 M.

Musik zu Shakespeare's Tragödie „König Lear"
Partitur 30 M. Stimmen 50 M.

Ouverture zu Shakespeares Tragödie „König Lear" einzeln
Partitur 5 M. Stimmen 10 M.

Chopin Suite Vier Stücke von Fr. Chopin für großes Orchester instrumentiert
1. Préambule (Etude). 2. Mazurka, 3. Intermezzo, 4. Finale (Scherzo)
Partitur 12 M. Stimmen 30 M.

Concerto für Klavier und Orchester
Partitur 40 M. Stimmen 40 M.

S. Liapunow

Symphonie Hmoll Op. 12
Partitur 24 M. Stimmen 40 M.

Polonaise Op. 16
Partitur 6 M. Stimmen 12 M.

Jelasova Vola. Poème symphonique Op. 37
Partitur 8 M. Stimmen 20 M

Hachisch. Poème symphonique oriental Op. 53
Partitur 20 M. Stimmen 36 M.

Rhapsodie sur des thèmes de l'Oukraine für Klavier und Orchester
Partitur 12 M. Stimmen 18 M.

Second Concerto Op. 38 für Klavier und Orchester
Partitur 16 M. Stimmen 24 M.

A. S. Tanéiew

Festlicher Marsch Op. 12
Partitur 4 M. Stimmen 8 M.

Zweite Suite Fdur Op. 14
Partitur 16 M. Stimmen 30 M.

Deux Mazurkas Op. 15
Nr. 1 Stimmen 6 M. Nr. 2 Stimmen 4 M.

Zweite Symphonie Bmoll Op. 2
Partitur 24 M. Stimmen 40 M.

Hamlet Ouverture
Partitur 8 M. Stimmen 16 M.

Kopylow, A.

Konzert-Ouverture Op. 31
Partitur 16 M. Stimmen 24 M.

Tiniakow, A.

Suite (Dem Andenken Balakirews gewidmet)
Partitur 16 M. Stimmen 30 M.

Teuerungszuschlag 200% (einschließlich Sortimenter-Zuschläge)

Verlag von **Jul. Heinr. Zimmermann** in **Leipzig** u. **Berlin**
Querstr. 26/28 Jägerstr. 25.

Wettbewerb!

Der Neue Sängerkrieg

Die Redaktion der Deutschen Lieder lädt hierdurch zur
Beteiligung an dem Wettbewerb **Der Neue Sängerkrieg** ein.
Der Zweck desselben ist, das beste lyrische Schaffen des
Jahres, gleichviel ob bereits in Zeitschriften erschienen oder
bisher ungedruckt, zusammenzufassen. Jeder Einsender
darf sich nur mit drei Gedichten beteiligen. Die Gedichte
müssen komponierbar sein. Als Schlußtermin für die
Einsendung gilt der 10. November ds. Js. Für jedes Gedicht
darf nur ein mit einem Kennwort versehenes Blatt verwendet
werden. In Betracht kommen nur Gedichte von höchstens
je 16 Versen. Der Einsendung sind beizufügen: ein ver-
schlossener Briefumschlag mit dem Kennwort des Einsenders,
darin: Name, Wohnung, biographische Notizen, Stimmen der
Presse über etwaige Veröffentlichungen des Autors und ein
frankierter Briefumschlag mit voller Adresse für die Zurück-
sendung. Von den zur engern Wahl gestellten Gedichten
werden 4 als Sieger im Neuen Sängerkrieg genannt und in
einem Sonderheft der Deutschen Lieder veröffentlicht. Die
biographischen Notizen, Adressen usw. der Einsender finden
Verwendung in dem in Aussicht genommenen **Dichterkalender.**
Im Interesse der Genauigkeit und Vollständigkeit wolle man
Adressenänderungen, das Erscheinen neuer Dichtwerke u. a.
der Redaktion der Deutschen Lieder sofort mitteilen
Der Pflege der Dichtung in der Form der Distichen soll
ein Sonderheft der Deutschen Lieder,

Das Distichon,

dienen. Geeignete Beiträge erbittet

Der Herausgeber der Deutschen Lieder.
Frankfurt a. M.-Eschersheim, Lindenring 18 I.



KONZERTE:

HUGO KAUN

Werke für großes Orchester

Op. 96. Dritte Symphonie E moll

Partitur 30 M. Studium-Partitur 8 M.
Stimmen nach Vereinbarung.

Bisherige Aufführungen:
Kassel Stuttgart Düsseldorf Strassburg Bremen Berlin Dresden München Gera Hagen Rostock Chemnitz Wilhelmshav. Karlsbad Chicago Milwaukee Köln Wiesbaden u. a. m.

Op. 92 Erste Suite (Märk.) in 5 Sätzen
No. 1. Märkische Heide. No. 2. Menuett
No. 3 Abendstimmung. No. 4 Nachtgesang
No. 5 Aus großer Zeit.
Partitur 24 M. Stimmen 36 M.

Bisherige Aufführungen:
Berlin Kassel Hagen i. W. Chicago Rostock Karlsruhe Hannover Graz Dresden Dortmund Kiel Meiningen Düsseldorf Hamburg Duisburg Aachen u. a. m.

Op. 90 Am Rhein. Ouverture

Partitur 12 M. Stimmen 18 M.

Bisherige Aufführungen:
Berlin Teplitz Dortmund Leipzig New-York Liegnitz Hamburg Frankfurt a. M. Nordhausen Kiel Prag Chicago u. a. m.

Hanne Nüte — **Eine Menschen- u. Vogelgeschichte f. grosses Orchester. Op. 107.** Part. 16 M. Stimmen 30 M.
Bisherige Aufführungen in **Kassel, Rostock, Magdeburg, Berlin, Leipzig.**

Chorwerke

Mutter Erde

Ein Chorwerk mit vier Solostimmen
Text von G. P. S. CABANIS

Klavierauszug mit Text	M. 10.00 no.
Orchesterpartitur	M. 60.00 no.
Jede Chorstimme	M. 1.50 no.
Textbuch	M. 0.30 no.

Orchesterstimmen nach Vereinbarung
Bisher erfolgr. Aufführ. **Danzig** (Binder), **Dresden** (Striegler). Nächste Aufführ. in **Düsseldorf** (Panzner). **Osnabrück**, **Eisleben**

Der 126. Psalm

„Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird“
Für gem. Chor, Solostimmen (ad libit.), Orchester und Orgel und Pianoforte
Klavierauszug M. 5.00 no.
Orchesterpartitur M. 20.00 no.
Jede Chorstimme M. 0.60 no.
Orchesterstimmen M. 30.00 no.
Aufgef. u. a. i. **Berlin, Dresden, Posen, Hagen Hermannstadt, Baden-Baden, Essen** usw.

Fest-Kantate

für gemischten Chor mit Orchester

Klavierauszug mit Text	M. 3.00 no.
Jede Chorstimme	M. 0.30 no.
Orchesterpartitur	M. 5.00 no.
Orchesterstimmen	M. 8.00 no.

Aufgeführt u. a. in **Berlin, Breslau, Erfurt, Kiel, Liegnitz, M.-Gladbach, Mühlheim, Kremsier, Breos, Esslingen, Krefeld, Danzig** usw.

Lied des Glöckners

Dichtung von CÄSAR FLAISCHLEN
für Männerchor und Mezzo-Sopran oder Alt-Solo

Klavier-Auszug M. 6.00 — Jede Chorstimme M. 0.30
Orchester-Partitur „ 12.00 — Orchesterstimmen „ 20.00

Oster- u. Wandervogellied

Dichtung von CÄSAR FLAISCHLEN
für Männerchor und Mezzo-Sopran-Solo

Klavier-Auszug M. 6.00 — Jede Chorstimme M. 0.30
Orchester-Partitur „ 12.00 — Orchesterstimmen „ 20.00

Teuerungszuschlag (einschließlich Sortimenter-Zuschläge): 200% auf Orchesterwerke; 150% auf Chorstimmen

Verlag von **Jul. Heinr. Zimmermann** in **Leipzig** (Querstrasse 26 28) und **Berlin** (Jägerstrasse 26.)

KURHAUS WIESBADEN

CYKLUS VON ZWÖLF KONZERTEN

im Winter 1920/21

LEITUNG: CARL SCHURICHT — KONZERTTAGE: — ORCHESTER: STÄDT. ORCHESTER

15. Oktober 1920: Solisten: Anni Silben, Hedwig Rode, Fritz Scherer, Alexander Kipnis. Chor: Cäcilien-Verein. Anton Bruckner: Neunte Symphonie (zum 1. Male); Te deum (z. 1. Male).

29. Oktober 1920: Solist: Max Strub (Violine). R. Schumann: Ouverture; Fantasie f. Viol. u. Orchester; J. Joachim: Violionkonzert; J. Brahms: Symph. Nr. 3.

12. Novbr. 1920: Frankfurter Madrigal-Vereinigung. Alte Meister: Madrigale; Instrumentalmusik.

26. Novbr. 1920: Solist: Edwin Fischer (Klavier). W. A. Mozart: Concertantes-Quartett f. Ob., Klar., Fag. u. Horn mit Begl. d. Orch.; Klavierkonzert, Symphonie D-dur.

10. Dezbr. 1920: Solist: Carl Flesch (Violine). L. v. Beethoven: Violionkonzert; Dritte Symphonie.

7. Januar 1921: Solist: Josef Mann (Tenor). C. Debussy: „La mer“ (z. 1. Male); R. Strauß: Suite aus der Musik zu Molière's „Bürger als Edelmann“ (zum 1. Male); Franz Schreker: Vorspiel z. einem Drama.

21. Januar 1921: Solist: Helge Lindberg (Bariton). G. Mahler: Adagio aus d. 6. Symphonie (z. 1. Male); Lieder eines fahrenden Gesellen (zum 1. Male); Erste Symphonie.

4. Februar 1921: J. Haydn: Symphonie C-moll; A. Bruckner: Achte Symphonie (z. 1. Male).

11. Februar 1921: Solistin: Sigrid Hoffmann-Onégin (Alt). A. Schönberg: Pelleas und Melisande (zum 1. Male); E. B. Onégin: Gesänge m. Orch. S. v. Hausegger: „Aufklänge“ (z. 1. Male).

4. März 1921: Solist: Adolf Busch (Violine). J. S. Bach: Suite f. Orch.; M. Reger: Violinkonzert (z. 1. Male); J. Brahms: Symphonie Nr. 4.

11. März 1921: G. Mahler: Siebente Symphonie (zum 1. Male).

18. März 1921: Solisten: Else Liebhold, Rosy Hahn, Ludwig Roffmann, Richard Breitenfeld. Chor: Cäcilien-Verein. L. v. Beethoven: Neunte Symphonie.

Die Konzerte beginnen abends 7½ Uhr. — Änderungen vorbehalten.

Kassenpreise:

Loge	15.00 Mk.	Mittelloge 3. bis letzte Reihe	10.00 Mk.
Mittelloge 1. und 2. Reihe	15.00 „	Galerie	8.00 „
I. Parkett 1. bis 12. Reihe	15.00 „	II. Parkett	7.00 „
I. Parkett 13. bis 24. Reihe	12.00 „	Galerie Rücksitz	5.00 „

Garderobegebühr für jedes Konzert **50** Pfg.

Städtische Kurverwaltung.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstraße 7. Fernruf: Rheingau 7999. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3. (Ausland Mk. 7.–), im Vierteljahr-Abonnement Mk. 15.– (Ausland Mk. 37,—) einschließlich Zustellung. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50.

Nr. 19 Berlin, den 16. November 1920 I. Jahrgang

INHALT

Die Notenbeilage in diesem Heft fällt aus, da in dem nächsten Melosheft eine längere Beilage ungetrennt erscheint.

Expressionismus — Naturmusik?

Von Prof. Ludwig Riemann.

Helmholtz stellte in seiner Lehre von den Tonempfindungen den Satz auf, daß die Schönheit an Gesetze und Regeln gebunden sei, die von der Natur der menschlichen Vernunft abhängen, und findet nun darin die Schwierigkeit, daß diese Gesetze und Regeln nicht vom bewußten Verstande gegeben sind und auch weder dem Künstler, während er das Werk hervorbringt, noch dem Beschauer oder Hörer, während er es genießt, bewußt sind. Ihm erscheint es als eine Hauptschwierigkeit, zu begreifen, wie Gesetzmäßigkeit durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne daß sie als solche zu wirklichem Bewußtsein kommt.

Diese Tatsache könnte den denkenden Musiker zur Verzweiflung bringen, wenn er dem heißen Triebe, unsere beiden heutigen musikalischen Kunstarten, Impressionismus und Expressionismus, zu begreifen, logisch bloßzulegen, fortwährend folgen wollte. So bin ich z. B. seit kurzem der Macht impressionistischer Musik verfallen. Bisher in den strengen Pfaden der Tonalität denkend, drängen sich mir Gestalten auf, die das biedere, ehrsame tonale Bewußtsein verdunkeln und zwar mit der Waffe der reinen „Empfindung" und der Ausschaltung bezw. Zurückdämmung des Verstandes. Besonders merkwürdig erscheint mir die innere Logik des Verlaufs trotz der fehlenden Verstandeskritik. Aus rätselhafter Tiefe steigen Akkorde in uns auf, die wir willenlos, erdentrückt dahinschreiben. Bemächtigt sich nun der betrachtende Verstand dieser „Eindrücke", so steht er kopfschüttelnd (man verzeihe den Sprachlapsus) davor um vorderhand damit nichts aunzufangen, d. h. sie in eine Tonart oder Tonalität einzureihen. Gebrauche ich später einen Klangschlüssel (siehe Heft 12 d. J.), so entziffert der Verstand nach vieler Mühe ein Gebilde kompliziertester Art, eine Geistesarbeit, die in gar keinem Verhältnis steht zu dem uns geschenkten musikalischen „Einfall".

Die Lösung dieser Frage aus der Intuition zu holen, erscheint billig, weil dieses Wort manches decken muß, ohne etwas zu besagen. Das Intuitive kann nicht aus einem Nichts entspringen, sondern muß einen Inhalt haben, aus dem es schöpft. Dieser Inhalt ist wahrscheinlich das „musikalische Empfinden". Da die musikalische Intuition auch mit Empfindung übersetzt werden kann, erklären wir demnach den Teufel mit Beelzebub.

Mit dem Worte „Inspiration" kommen wir dem Geheimnis des Einfalls auch nicht näher. Wie sagt Nietzsche in seiner Schrift „Ecce homo": „Inspiration ist eine Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit Etwas sichtbar, hörbar wird, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit in der Form, ohne Zögern, — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als eine notwendige Farbe innerhalb eines Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume und Formen überspannt. Alles geschieht im höchstem Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit." —

Trotz dieser schönen Worte, die den Tatbestand umschreiben, nicht erklären, trotz meiner eigenen, anfangs geschilderten Erfahrung kann ich mich des Gedankens nicht entziehen, daß dennoch eine diskursive Erkenntnis dabei im Spiele ist. Wie wäre es

sonst möglich, daß ein musikalischer Geniefunke in eine Form zu Tage tritt, die dem jeweils herrschenden Stilprinzip entspricht oder diesem eine Strecke — wohlverstanden nur eine Strecke — vorauseilt. Bis zum Eintritt des Expressionismus haben wir es noch nicht erlebt, daß ein musikalisches Genie die drei Elemente: Melodie, Harmonie und Rhythmus ignoriert und etwas gänzlich Neues geboren hätte, welches nicht die Wurzeln einer musikalisch-diskursiven Erkenntnis in sich trüge! Diese braucht nicht im Bewußtsein zu stehen, sie bildet einen Nährboden, aus dessen Kräfte der „Einfall" geboren wird. Der intelligenteste musikalische Orientale z. B. würde nicht imstande sein Inspirationen im Geiste unserer Musik zu Papier zu bringen, weil ihm die diskursive Erkenntnis unserer Kunst fehlt.

In meinen beiden letzten Aufsätzen (Heft 8 und 12 d. J.) glaube ich nachgewiesen zu haben, daß sowohl Tonalität wie auch beschränkte Atonalität die Eckpfeiler darstellen, zwischen denen die musikalischen Inspirationen schalten und walten. Selbst der Imaressionismus, der sich davon befreit glaubt, bedient sich der Grundlagen, die stets „rein musikalisch" wirken. Der Expressionismus lehnt dieses Zugeständnis ab. Die subjektive Vision erwehrt sich der objektiven Wahrheit und Wirklichkeit d. h. der Ton gilt nicht mehr als musikalisches sondern nur als ästhetisches Ausdrucksmittel. Die heutige Gestalt des Zusammenhangs der Töne ist als Frucht einer jahrhundertelangen Kultur dekadent geworden. Die Töne müssen zu ihrer „Natur" zurückkehren, d. h. sie sollen nicht mehr als „Musik" wirken, sondern in ihrer Reine, von allen Schlacken entblößt, zu unserer Seele sprechen.

Wollen wir diese Wahrheit anerkennen, dann müßte die expressionistische Musik als reine Naturmusik anzusehen sein. Gehen wir diesem Begriff einmal auf den Grund.

Die unterste Stufe der Naturmusik ist die Lautäußerung, die bei Menschen und Tieren nach Ursache und Wirkung durchaus auf gleicher Stufe steht. Bewegungsimpuls und Muskelkontraktionen können die Lautäußerungen zu längerer Dauer antreiben.

Das Tier bleibt auf dieser Stufe stehen, während der Mensch durch eine logische Tätigkeit aus seinen Körperbewegungen heraus den Ton in rhythmische und metrische Form brachte. Streng genommen unterscheidet sich hier schon der Expressionismus von den Naturzustand des Tones, weil dieser sich der kulturellen Einwirkung, nach Ansicht des Expressionismus, nicht unterwerfen dürfte.

Die Tatsache, daß die Laute sich zu feststehenden Tönen entwickelt haben, läßt sich aus dem Einzelmenschen an sich nicht erklären, weil dieser für sich allein nicht das geringste Interesse an einer Verfeinerung und Vervollkommnung gehabt hat, da er sich selbst auch ohne Laute versteht. „Das Wesen des Menschen ist nur in der Gemeinschaft, in der Einheit des Menschen mit dem Menschen enthalten", sagt Feuerbach. Fehlt dieses, so sinkt der Mensch ins Tierleben zurück. Die Vervollkommnung des Tones als Ausdruck setzt deshalb die Einwirkung auf den Mitmenschen voraus. Diese Voraussetzung läuft aber den Gesetzen des Expressionismus entgegengesetzt, denn dieser lehrt nur den „subjektiven Ausdruck" ohne Rücksicht auf den Mitmenschen. Ein Fortschritt des Expressionismus ist deshalb nur aus dem Individuum an sich zu erwarten. Dieser Fortschritt muß jedoch naturgemäß begrenzt und kann nur eine Scheinwahrheit sein weil der Expressionist niemals darauf verzichten wird, die Wirkung seines Ausdruckes auf andere Menschen zu erproben (durch Aushängung seines Gemäldes oder durch Vorspiel seines Tonstückes).

Die höchste Stufe der Tonäußerung im Tierleben erkennen wir im Vogelgesang. Da wir das Seelenleben der Tiere nicht erschöpfend kennen, können wir nur vermuten, daß der Vogelgesang entweder eine Selbstbetätigung ohne Rücksicht auf die Umgebung darstellt, oder einer Verständigung dient, oder ein Ausdruck der Geschlechtsverhältnisse ist, der nur zu gewissen Zeiten auftritt. Wir können auch annehmen, daß eine Gemüts-

bewegung damit verknüpft scheint, ferner, daß z. B. beim Nachtigallengesang eine verschiedene Wahl des Ausdruckes vorliegt. Diese Naturtonäußerung aber als Kunst zu bezeichnen, der wir nachzustreben hätten, halte ich für einen ungeheuren Irrtum. Der freie Willenstrieb, als erste und wichtigste Kunstäußerung, ist in der organischen Lebewelt auf das engste beschränkt. Die Töne werden zunächst aus der Nachahmung geboren; genau wie bei der Sprache, woraus die seit Jahrtausenden stets wiederholende Gleichheit des Gesanges jeder Vogelrasse sich ergibt. Dann entstehen diese Töne als Reflexe einer überschüssigen Kraft, die aus dem Wohlbefinden resultiert, eine Erscheinung, die wir auch bei Menschen finden (Juchzen, Jodeln).

Der Expressionismus schließt aber die Nachahmung vollständig aus und wünscht nur die Tonreflexe, die sich aus den Gemütsbewegungen ergeben. Wie sollen denn nur diese Tonreflexe beschaffen sein, wenn sie, wie ich annehme, sich nicht bloß auf Freudenschreie, Trauerjammern, Interjektionen, Juchzen, Jodeln beschränken wollen? aus abgestuften Tönen, deren Zusammenhang einer Natur, einem natürlichen Zustand entspricht? Was heißt hier Natur? Wissen wir nicht, daß jeder Klang einem ewigen Urgesetz der Natur folgt, d. h. daß er sich aus Tönen zusammensetzt, deren Zusammenhang und Stärkeverhältnis wir mit einer ganzen Reihe ästhetischer Begriffe belegen?! Ist es etwa dekadent, daß unsere Vorfahren und wir bis zur heutigen Stunde diesen Zusammenhang als Grundlage eines Tonsystems angenommen haben? Man könnte mir entgegenhalten, daß auch der Expressionismus seine Töne aus dem Reiche der Obertöne entnimmt, da seine Lieblingskinder: die kleine und große Sekunde ebenfalls der Reihe des 8. bis 12. Obertones entstammen.

Im gewöhnlichen Begriff „Musik" treten diese Obertöne nur bei starker Tonerregung in der Klangfarbe und in Geräuschen auf mit ästhetischen Begriffen, die nicht einer angenehmen Empfindung entsprechen, z. B. klimpern, klirren, zirpen, kreischen u. s. f. Wir lehnen Klänge mit derartig hohen Begleittönen ästhetisch ab. In der praktischen Musik erscheinen große und besonders kleine Sekunden als Dissonanzen, ebenfalls aus akustisch-ästhetischen Gründen. Zwar sind diese Gründe einer Wandlung unterworfen. Je mehr sie jedoch als Konsonanz gefühlt oder aufgestellt werden, umsomehr entfernen sie sich von ihrem natürlichen Zustand, der physikalisch einer Konsonanz widerspricht. Es bedeutet dieses nicht eine „Rückkehr zur Natur" sondern eine Abkehr von der Natur.

Nach dieser Sammlung von Gründen zu urteilen, hätte Goethe Unrecht, wenn er schreibt: „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet!" — falls er damit die Freiheit des Tonausdrucks und nicht die ungehemmte Bewegungsfreiheit des Körpers gemeint haben sollte. Wörtlich genommen gibt es überhaupt keine „Musik" in der Natur, weil sie die Grundelemente der von uns gebrauchten (auch expressionistischen) Musik nicht in sich vereint. Die Töne der organischen Welt (Donnerrollen, Wasserfälle, tönender Sand, Heulen des Sturmes u. s. f.) sind physikalischer Natur, und die Töne der organischen Tierwelt reflektierenden Wesens, die einer bloßen Willensäußerung entbehren.

Das einzige, was von der Naturmusik auf den Expressionismus übertragen werden könnte, ist die ungehemmte Bewegungsfreiheit des Körpers auf die ungehemmte Bewegungsfreiheit des Tones, ferner die unbewußte Ignorierung jeglichen Gesetzes in der Tonäußerung auf die bewußte Außerachtlassung der von uns aufgestellten Tongesetze. Das erstere setzt eine ästhetische Wirkung des Tones an sich als Folge voraus. Dabei ergibt sich m. E. wieder ein unbeachteter Wiederspruch.

Die nächstliegende Wirkung eines Tones ist entweder eine unbewußte Übertragung auf unsere physischen Sinne, oder eine Übertragung des Nervenreizes auf unser Gefühlsleben. Wir wissen, daß ein Einzelton unsere Nerven auf das heftigste erregen kann. Das grausamste nach dieser Richtung erscheint mir z. B. der Tod eines Deliquenten

durch unmittelbare Einwirkung eines Glockengeläutes auf dessen Nerven, wie es in Indien vorkommen soll. Die physische Wirkung nimmt in der Musik einen breiten Raum ein, beschränkt sich aber zumeist auf niedere Werte (Tanz-Salon-Operettenmusik), die hier wallenden Begleitursachen: metrischer Rhythmus, hinfällige Melodie und Harmonie nach tonalem Untergrund lehnt der Expressionismus aber ab. Bleibt also der Ton an sich unter fehlendem oder vorhandenem musikalischen Rhythmus. Den Nervenreiz des Einzeltones nun auf höhere musikalische Werte einschalten zu können, ist ein Trugschluß, weil die Voraussetzungen des Einflusses auf die Psyche nur teilweise vorhanden sind. Ein Ton an sich, d. h. im Zusammenklang auf sich alleine stehend, kann nur physisch, und erst dann psychisch wirken, wenn er sich in Beziehung zu seiner Umgebung setzt. Übrigens kennt die Naturmusik auch keinen Ton an sich, d. h. er tritt stets mit anderen Tönen bezw. Geräuschen (die Töne enthalten) auf, die wir im Zusammenhang erfassen. Und wenn sie keine Folge darstellen (Vogelgesang), finden wir sie in der Klangfarbe (Wasserfälle) oder im Portamento (Löwengebrüll). Wie gesagt, ist die Umgebung von gewaltigem Einfluß auf die psychische Wirkung der Töne, eine Tatsache die der Expressionismus ignoriert oder besser gesagt, nicht erfüllen kann. Ein Volkslied aus dem Munde einer Dorfschönen klingt eindrucksvoller wie im Konzertsaal. Ein Schalmaienton inmitten der Tätigkeit eines Schäfers wirkt berückend, im Zimmer dagegen nüchtern, nichtssagend u. s. f. Eine entsprechende Umgebung läßt sogar das kritische Gefühl für Tonreinheit zurücktreten. So erzählte mir ein Naturforscher, der die unerforschten Gebiete Centralbrasiliens bereiste, daß sein Ohr beim Spiel der unreinen pentatonischen Skala auf der Flöte sich nicht im mindesten verletzt gefühlt habe, da die schmelzenden Flötentöne inmitten der tropischen Nacht ihn vollständig gefangen nahmen. Lediglich die Umgebung und die Modifikationsfähigkeit des Ohres ermöglichen bei unreinen Tönen einen ästhetischen Genuß.

Wenn die Musik in der Natur erst durch die Reize der Umgebung zur Geltung kommt, muß die Musik in der Kunst entweder dieses Mittel entbehren oder durch die Vorstellungswelt ersetzen. Die heutige Musik, einschließlich der impressionistischen vermag dieses durch zahlreiche Mittel: metrischen und musikalischen Rhythmus, Melodie, Harmonie im Bereiche der Tonalität und Atonalität, Spannungen und Entspannungen, sodaß wir auch Musik ohne Vorstellungen genießen können. Da der Expressionismus sich nur der einfachen Tongestalt bedient, muß er aus vorgenannten Gründen eines musikästhetischen Genusses aus dem Tone an sich entraten und anstelledessen die Vorstellungswelt heranziehen, damit der Ton durch diese wirkt — ein äußerst schwieriges Beginnen. Wie er dieses erreichen will, ist mir rätselhaft. Der Impressionismus läßt als oberstes Gesetz immer noch die Wechselbeziehungen zwischen Spannungen und Entspannungen gelten trotz aller tonalen Freiheiten. Die Tonkomplexe des Expressionismus leiden derart an Überspannung, daß sie gegen jegliche Entspannung abstumpfen. Das bedeutet nicht eine Freiheit der Tonzusammenhänge, sondern eine Einschränkung, eine Entartung. Es ist eine Vermessenheit, mit den wenigen Ausdrucksmitteln des Expressionismus, die ich in dieser Arbeit bloßgelegt habe, die „Exaltationen der Seele", wie Schering sich ausdrückt, darstellen, wiederspiegeln zu wollen oder zu können.

Hildebrando Pizzetti und seine Violinsonate

Von Mario Castelnuovo-Tedesco.
(Übersetzt aus dem Englischen von Hermann Scherchen.*)

Violinisten, die in einem Programm die drei wichtigsten Stationen auf dem Entwicklungswege der Violinsonate aufzeigen wollen, sollten neben Beethovens „Kreutzer" oder VII. und César Franks Sonate die Hildebrando Pizzettis spielen. Alle anderen bedeutenden Sonaten schließen sich eng an Beethoven, oder an Franks cyklische Form; keine aber ist so die Frucht einer ganz persönlichen Konzeption, wie Pizzettis Werk, das nach Form und Gehalt gleichermaßen neu erscheint.

Der Komponist hat dieses Werk lange in seinem Geiste getragen und seinetwegen vorübergehend nicht nur geplante neue Bühnenwerke, sondern sogar die ihm so liebe „Deborah" zurückgestellt; es war innere Notwendigkeit, die ihn zwang, dem Drama, das durch Bühnenmittel nicht verwirklicht werden konnte, das aber leidenschaftsvoll vibrierender Stimmen bedurfte, um das heiße Leiden gequälten Herzens und erwachenden Gewissens auszudrücken — dem „Drama des Krieges" als Violinsonate Gestaltung zu geben.

Der Krieg hat Jedem Wunden geschlagen! Wenig Künstler vermochten gleich Pizzetti diesem Leid Ausdruck zu verleihen; seine Sonate, ganz ein Kind der Zeit, umspannt alles Fühlen unserer Periode. Wer nur während dieser Jahre des Kummers Leid trug, betete und weinte, wird diesen Künstler lieben müssen, der als Mensch-Bruder mit ihm Leid getragen, gebetet und geweint hat.

⟡

Die drei Sätze offenbaren drei Seelen-Zustände, welche den ganzen Gehalt der großen Tragödie umspannen. Der erste, tempestuoso, jagt durch einen Sturm der Schmerzen; der Menschengeist ist in diesen furchtbaren Ausbruch aller Elemente, allen Elends geworfen. Eine grandiose, grauenvolle Vision von dantischer Kraft, die keinen Hoffnungsschimmer, kein Lichtzeichen läßt: für den Menschen bleiben nur Schreie der Angst und schwache, ersterbende Resignation. Darauf folgt als „preghiera per gi'innocenti" das Gebet für all die Unglücklichen und Leidtragenden, welche, nach Pizzettis Worten „das Warum ihres Leidens nicht kennen". Der Mensch beginnt zu beten, alles, was an göttliche Güte glaubt, betet mit. Diese Bitte wird auch für jene Geltung haben, die selbst nicht zu beten verstehen. Hier spricht nicht nur wundervolle Musik, hier tönt wahrhaft das Evangelium der Nächstenliebe.

Nach so viel Leid kommt (vivo e fresco) mit dem blütenreichen Frühling ein neuer Hauch von Leben wieder: darin offenbart sich das ewige Gesetz des Lebens, das Gesetz der Güte. Der Mensch gibt sich der Freude am Leben und an der Natur hin; er vergißt nicht, aber seine grauenvollen Erinnerungen werden von einer Hymne des Glaubens durchbrochen, die dem Kult des Frühlings nur weihevollere Schönheit verleiht.

Analyse der Sonate.

Der I. Satz zerfällt in drei Episoden und einen kurzen Schlußteil. Das Klavier intoniert ein schneidend dahinjagendes Thema, zu dem bald in der Violine eine Melodie bitterer Klage tritt. Aber die Instrumente tauschen — gegen das Schema der klassischen Sonate — die Themen nicht aus. Wenige, heftige Akkorde leiten zu der zweiten Episode: Das Klavier bringt deklamierend eine einfache, resignierte Melodie, von Recitativen der Violine unterbrochen, aus denen ein neues Thema von kräftigem Rhythmus auftaucht. Nach einer langen Entwicklung führt die dritte Episode zu den Anfangsthemen zurück, welche zu einem Schluß von hoher Dramatik davonstürmen.

* The Chesterian. Nr. IX. Edited by S. Jean-Aubry. London. September 1920.

Der II. Satz ist eine Art ununterbrochener, instrumentaler Deklamation, mit langen Perioden von großer rhythmischer Freiheit. Das Klavier beginnt das Gebet, das über breiten, monteverdisch-einfachen Akkorden ansteigt; bald tritt die leidenschaftliche Stimme der Violine hinzu. Ein trauerschweres Rezitativ leitet zu der so unsäglich rührenden Es-Dur Phrase hinüber, dem köstlichsten Stück der ganzen Sonate. Ein zweites Rezitativ führt zur strahlenden Wiederholung des Anfangsthemas, bis sich alles in einer süßen Atmosphäre voll Geheimnis löst.

Der letzte Satz, ähnlich der alten Rondoform, ist auf einem freudig bewegten volksliedartigem Thema aufgebaut, ein wundervolles fresco, das Natur in leuchtenden Farben einfängt. Pizzetti hat früher schon bezaubernde plein-air Stimmungen geschaffen; lag denen aber seine wilde, monotone Heimatebene zu Grunde, so ist es jetzt Toscanas abwechselungsreiche, wellenförmige Hügellandschaft, die ihn erfüllt. Ein erregtes Thema wechselt mit dem Volksgesang und führt gegen Ende zu einer heimwehschweren Episode. Endlich verschlingen sich die verschiedenen Rhythmen und Melodien zu einem einzigen, großen Freudenhymnus.

Melodische Erfindung, Rhythmik, Harmonik, Kontrapunkt.

Die Themen sind originell, prägnant und von bewunderungswürdigem Ausdruck; trockene Formulierung wie Wiederholung in den berechneten Intervallabständen der alten Konvention ist ihnen fremd. Sie wandeln sich beständig, erneuern sich. Echte instrumentale Deklamation kennzeichnet das Werk, seine Bedeutsamkeit und Logik wird aber kaum ganz erfaßt werden, wenn man nicht die wundervolle Gesangsdeklamation kennt, die Pizzettis Lieder, dramatische Werke und vor allem „Phedra“ auszeichnet. Dieser Versuch zu instrumentaler Deklamation ließ die Sonate zu solchem Meisterwerk werden und bewirkt den großen Unterschied zwischen ihr und dem früheren Streichquartett.

Pizzettis Rhythmik zeigt nicht jene abwechselungslose Aufeinanderfolge von Takten gleicher Länge, welche sogar die unregelmäßigen 5/4, 7/4 oder 11/8 Maße monoton werden läßt: bei ihm folgten beständig ungleiche Taktmaße einander, sodaß der Eindruck eines eines wahrhaft rhythmischen Atmens von großer Kraft der Abwechselung und Deklamation entsteht.

Pizzetti bedient sich der kühnsten harmonischen Neuerungen, ohne auf den Gebrauch einfacherer Zusammenklänge zu verzichten: alles steht am rechten Platze, alles klingt modern, sogar die einfachen Akkorde, die das „preghiera per gl'innocenti“ begleiten. Das sind Monteverdis alte Harmonien, noch immer voller Kraft und Frische.

Der Meister des Kontrapunkts Pizzetti steht über aller Tradition: seine lebensvolle Kontrapunktik ist stark erfunden und frei von den Mätzchen der Gelehrsamkeit.

❀

Wollte jemand den Einwand der Programmusik erheben, so ist daran zu erinnern, daß jedes Werk, das an unser Herz rührt, eine Geschichte und ein Programm hat, die im Herzen des Komponisten eingegraben sind.

Da unter „Sonate“ ein so freies Gebilde eigentlich nicht verstanden wird, ist demgegenüber auf den ursprünglichen Sinn des Wortes zu verweisen, der umfassend genug war, um auch Pizzettis Werk miteinzubegreifen.

Wem die Sonate aber als Kammermusikwerk zu dramatisch scheint, den möchten wir an Beethovens „Appassionata“ oder an César Franks A-dur Sonate erinnern.

❀

Das Orchester

Von S. Francesco Malipiero

(Übersetzt aus dem Englischen von Sonja Carmen Friedmann.)*

I.

Der Ursprung des Orchesters.

Die Stimme, als das vollkommene naturgeschaffene Instrument, war das erste Element des musikalischen Ausdrucks und beherrschte bis zu der Zeit der großen Polyphonie die kirchliche und die weltliche Musik.

Die großen italienischen Meister der Gesangsmusik sahen sich trotz der Tatsache, daß sie nur die Stimme zu ihrer Verfügung hatten, niemals gezwungen, irgend einer Form des musikalischen Ausdruckes zu entsagen, seies um das Dramatische, Beschreibende, Lyrische oder Komische. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn die, die in der Stimme ein musikalisch reiches Instrument besaßen, keine Veranlassung fühlten, diese zu Gunsten des Orchesters aufzugeben.

Den alten, wie in Mosaik bauenden Meistern der Musik waren Violen und Oboen, Flöten und Posaunen für die zahlreichen Windungen eines komplizierten Kontrapunktes nicht biegsam genug.**

Mit dem Verfall der Gesangskunst tauchten zuerst Musikinstrumente auf, welche nicht nur zur Unterstützung der Stimme dienten; es waren im Gegenteil diesen Instrumenten die Tänze der prächtigen Hoffestlichkeiten vorbehalten, und der Gebrauch von Symphonie und Conzerto war während des ganzen 16. Jahrhunderts in Mode.

Das Vorurteil gegen die Einführung von Musikinstrumenten in die Kirche bestand mehrere Jahrhunderte hindurch und erst am Anfang des 17. Jahrhunderts wurde über die Rechtfertigung ihres Gebrauchs zu christlichen Gebetsstätten diskutiert. San Giustino der Märtyrer lobt — in Frage 107 — den Gesang, verwirft aber den „Klang". Die Instrumente wurden dann in der eleganten Abhandlung des San Aelredi Abate, eines Jüngers San Bernardas gänzlich verdammt. Indessen wird schon zugestanden, daß die Musikinstrumente die kirchliche Würde nicht beeinträchtigen; sie sind auch nicht mehr ausdrücklich in den Kirchen verboten.***

Ungeachtet aller Hindernisse und des Aberglaubens faßten die Musikinstrumente schnell Fuß; schon am Ende des 15. Jahrhunderts begann man Chorbruchstücke mit Teilen instrumentaler Musik abzuwechseln, und langsam, sehr langsam drängt das Orchester empor, bis es die Hauptbedeutung gewinnt. Die ursprünglichen Instrumente, von denen die Einzelglieder der verschiedenen Orchestergruppen abstammten,**** haben wohl eine ähnliche natürliche Entwickelung gehabt, wie die Stimme.

Das Orchester hat immer bestanden, man mußte es nur entdecken. Es stellt deshalb nicht so sehr eine Erfindung als eine menschliche Errungenschaft dar, die, unter dem Antrieb der musikalischen Intuition gemacht, alle rein materiellen Hindernisse überwandt. Im gleichen Maße, wie die Konstruktion der Instrumente vervollkommt wurde, machte auch die Geschicklichkeit der Spieler Fortschritte. Die Keime des Orchesters mögen in den aus dem 16. Jahrhundert stammenden Opern von Claudio Monteverde, Tulli,

* The Chesterian. No. X. Edited by S. Jean-Aubry. London. Oktober 1920.

** H. Lavois, Fils. Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu 'à nos jours. Paris, 1878.

*** F. Bonanni, Sabinetto armonico pieno d'istvomenti sonovi, Rome, 1723.

**** Flöten, Oboen, Clarinetten, Hörner, Trompeten und Violen. Die Erfindung der Clarinette fand erst 1701 statt, während die übrigen Instrumente ein sehr hohes Alter haben.

Luigi Roſſi und Cavalli gefunden werden; man kann da ſogar Spuren ſolcher inſtrumentaler Kombinationen, wie von Poſaunen, Trompeten, Flöten uſw. entdecken. Aber ſolange das Ausfüllen der bezifferten Bäſſe der Umſicht der Cembalo- oder Lauteſpieler überlaſſen blieb, war es unmöglich, gut ausgeglichene, beſtimmte orcheſtrale Klangfarben zu erzielen.

Erſt im 17. Jahrhundert begann ſich der Sinn für die Zuſammenſtellung und Auswahl von „Farben" zu entwickeln; ſicherlich hatte man während des 15. und während des ganzen 16. Jahrhunderts die Inſtrumente aufs Geratewohl zuſammengetan. Wenn auch der gute Geſchmack und die Intuition der Spieler des primitiven Orcheſters einen gewiſſen Ausgleich bewirkten, ſo ſteht doch aus „Nachrichten" etc. feſt, daß die während des 16. bis 17. Jahrhunderts im Gebrauch befindlichen Inſtrumente nicht auf befriedigende Weiſe gemiſcht waren.

Dieſe Nachrichten bezüglich der Inſtrumente des 15., 16. bis 17. Jahrhunderts ſind genügend zuverläſſig, obgleich ſie mehr von der Kunſt der Inſtrumentenmacher, als von der der Spieler berichten (wie aus den Dokumenten der Zeit erſehen werden kann). Als Hauptſache ergeben ſie, daß der Inſtrumentenbau während des 16. und 17. Jahrhunderts in hoher Blüte ſtand. Die kärglichen Aufzeichnungen über das Miſchen der Inſtrumentalfarben erſchweren es ſehr, ſich ein auch nur annäherndes Bild zu machen, beſonders da die gezupften Saiteninſtrumente (Theorben, Lauten, Baßgitarren etc.) faſt durchweg vorherrſchten, was große Monotomie und Dicke des Tones zur Folge haben mußte. Die Bücher der Zeit über Muſikinſtrumente geben wohl genaue Beſchreibungen von deren wunderbare Konſtruktion (die niemals übertroffen worden iſt), ein Minimum der Belehrnng aber bezüglich ihrer Gruppierung beim Vortrag. Aus der Gleichgültigkeit, mit der dieſe Materie behandelt wird, könnte man in der Tat ſolgern, daß die Muſiker jener Zeit ſich kaum die Mühe nahmen, der Verteilung der Stimmen irgendwelche Aufmerkſamkeit zu widmen, obgleich der polyphone Stil wie bei der Vokalmuſik vorherrſchte. In der Vorrede zu ſeinem Rappresentatione di anima et di corpore, ſtellt Emilio de Cavalieri einfach feſt, daß „die Inſtrumente wohl klingen, und, je nach dem Raum, Theater oder Saal, mehr oder weniger zahlreich ſein müßten." . . . .

„Die Inſtrumente ſollen, da ſie nicht geſehen werden dürfen, hinter der Szene geſpielt werden von Perſonen, die dem Sänger reſtlos folgen können." — Dieſe unbeſtimmten Hinweiſe werden noch dunkler, wenn, ſelbſt bei Symphonien für Soloinſtrumente nicht die geringſte Andeutung für die orcheſtrale Verteilung gefunden werden kann.

Cavalieri wiederholt einfach, daß „die Symphonien und die Ritornelle von einer großen Anzahl von Inſtrumenten geſpielt werden ſollen, und daß eine Violine im Diskant eine ausgezeichnete Wirkung ergebe." Aber wie die Violine von „einer größeren Anzahl Inſtrumenten" begleitet werden ſoll, das bleibt der Mutmaßung überlaſſen. Giulio Caccini, „der als erſter den Sologeſang mit inſtrumentaler Begleitung einführte",* erhellt nicht das Geheimnis, wenn er in einer ſeiner Vorreden ſagt: „Die Harmonie in der Enridice beruht auf einem bezifferten Baß, der die weſentlichſten Quarten, Sechſten, Septimen, großen und kleinen Terzen fixiert hat, während die mittleren Teile dem Verſtand und der Kunſt überlaſſen bleiben." Marco da Gagliano iſt in der Vorrede zu ſeiner Dafne nicht klarer als Caccini: — „Es iſt vor allem ratſam, die begleitenden Inſtrumente ſo in den Raum zu ſetzen, daß die Spieler die Sänger ſehen können; ſie ſollten ſich bemühen, weder zu viel noch zu wenig Harmonie zu geben, da immer die Worte klar gehört werden müſſen; das Spielen ſoll ohne Ver-

* S. Bonini, Discorsi e Regole sovra la musica.

zierungen geschehen, und ohne zu decken; ja, die Stimme muß durch beständiges Aufrechterhalten der Harmonie so viel als möglich unterstützt werden."

Es ist seltsam, daß so viel Zeit vergehen mußte, ehe die Komponisten den Vorteil erkannten, jedem Spieler eine bestimmte Partie anstatt endloser und schwieriger Belehrung zu geben.

Den Dokumenten des 16. Jahrhunderts kann keine praktische Andeutung zur Rekonstruierung einer Orchesterpartitur entnommen werden. Jeder Autor bemerkt, daß der Klang verschieden angewandt werden müßte, gemäß den verschiedenen Arten, für die er gebraucht werden soll; allein zu spielen ist daher etwas anderes, als begleitet von anderen Instrumenten oder mit einer Stimme zusammen zu musizieren, ebenso, wie das Zusammengehen von Stimmen und Instrumenten wiederum unterschieden ist von dem Begleiten eines Chores. Wenn der Spieler mit Anderen zusammen spielt, muß er nicht so sehr auf die Kunstgriffe des Kontrapunktes, als auf die Schönheit der Kunst achten; ein guter Spieler wird deshalb nicht so sehr seine eigene Geschicklichkeit zeigen wollen, als sich vielmehr den anderen anpassen! — Wenn er mit einer menschlichen Stimme zusammengeht. bezieht sich das, was über das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gesagt wurde, hierauf mit noch größerem Nachdruck, weil die Instrumente, gegenüber der Stimme als dem Hauptfaktor der Musik, keinen anderen Zweck haben sollten, als diese gut zu begleiten, welch' letzteres die Spieler von heute mit der größten Diskretion tun; es ist kaum anzunehmen, daß sie in dieser Hinsicht jemals übertroffen werden könnten oder übertroffen worden sind."*

Gevaert widmet in seiner Traité d'instrumentation der Orchestrierungskunst von Haydns Vorgängern ein ganzes Kapitel und gibt ein Bild, das genau sein würde, wäre es nicht auf jene unbestimmten Nachrichten begründet, die niemals einen Ersatz für den vollständigen Mangel an den allein zuverlässigen Dokumenten, den vollen Partituren, bilden können; anstatt dessen besitzen wir eine Fülle von Theorien, die es uns nicht ermöglichen, jene Werke entsprechend zu rekonstruieren.

(§ 122 Gevaert) „Das fundamentale Element des primitiven Orchesters ist Harmonie-Begleitung auf polyphonen Instrumenten: dem Klavier im Theater und der Orgel in der Kirche. Diese Erscheinung der Instumentalmusik ist dem modernen Orchester fremd. Die Harmoniebegleitung wurde meistens von dem Haupt des Musikcorps, oft dem Komponisten selbst, ausgeführt und war niemals völlig ausgeschrieben. Im Augenblick der Aufführung mußte also improvisiert werden. Um das zu können hatte der Begleiter oder Maestro al cembalo in Ermangelung der Partitur den Baßteil des Ensembles vor sich, der ganz einfach eine Vervielfältigung des Basses der Saiteninstrumente war.

Gevaert glaubt an die Möglichkeit einer genauen Wiederherstellung von Werken des 16. Jahrhunderts; bei Prüfung der Orchestermusik jener Periode findet man aber, daß Partituren jener Werke überhaupt nicht bestanden haben können, weil die Instrumente ad libitum gespielt wurden. Die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts ist uns in einem unvollständigen Zustand überliefert; vielleicht, daß einmal eine außerordentliche Kraft der Phantasie Gebrauch von diesen Fragmenten zu machen versteht, um daraus ein neues Gebäude zu errichten.

Hinsichtlich des 17. Jahrhunderts schreibt ein Gelehrter, der Padre Zaccaria Tevo (Venedig 1706) wie folgt: „die Violinen, die Cornets und die Trompeten spielen den Diskant. Die Viole da Braccio spielt den Alt und den Tenor; die Viole da Gamba, Viole da Spalla, die Fagotte und Posaunen bestreiten den Baß, während Baßgeigen und Theorben das Continno ausführen.

---

* Pietro della Valle, Discorsi (1640).

„Gewöhnlich werden Violinen für den Diskant gebraucht, eine Viola da Braccio für den Alt, und eine Viole, Fagott oder eine Posaune für den Baß; man vermehrt die instrumente entsprechend dem Verhältnis der Teile.

Die Anzahl der Instrumente ist mehr oder weniger dem Gutdünken des Komponisten überlassen, der den Gesang von allen begleiten läßt, oder auch nur 2 Violinen gebraucht, oder aber einen Teil der Instrumente wie z. B. 2 Violinen und eine Baßviola, 2 Baßviolen mit einer Viola da Braccio und 1000 andere Instrumentzusammenstellungen nach seinem Willen."

Obwohl die Lehren des Padre Zaccaria Tevo die ganze Theorie der Instrumentation im Laufe des 16. und zum Teil des 17. Jahrhunderts umfassen, werfen sie dennoch kein Licht auf das ursprüngliche Orchester.

Die Strenge, mit der Jean Jaques Rousseau das Pariser Orchester von 1764 kritisiert, zeigt wie die Entwicklung der Instrumental-Kunst nach jener Vollkommenheit zielte, die schließlich zu der Geburt des wirklichen Orchesters geführt hat: „Es ist bemerkt worden, sagt Rousseau, daß von allen Orchestern Europas das der Pariser Oper, obgleich eins der größten, dasjenige ist, welches die geringste Wirkung hervorruft. Die Ursachen hiervon sind nicht schwer zu finden: 1.) Die schlechte Konstruktion des Orchesterraumes, der, in die Erde eingegraben, von mächtigem, eisenverkleidet massivem Holz umschlossen, jede Resonance erstickt; 2.) Die schlechte Wahl der Musiker, von denen die Mehrzahl, durch Begünstigung zugelassen, kaum etwas von Musik versteht, und keinen Sinn für das Ensemble hat. 3.) Ihre schlimme Gewohnheit, unaufhörlich und geräuschvoll zu kratzen, zu stimmen und zu präludieren, ohne es jemals zu erreichen, wirklich eingestimmt zu sein. 4.) Die französische Eigentümlichkeit, alles, was die Form einer täglichen Aufgabe annimmt, zu vernachlässigen und gering zu schätzen. 5.) Die schlechten Instrumente der Spieler, die, immer am gleichen Ort, beim Vortrage lärmen, und in der übrigen Zeit faulen. 6.) Der ungünstige Platz des Leiters, der, vor der Bühne und mit den Schauspielern beschäftigt, unmöglich das Orchester genügend beaufsichtigen kann, das er im Rücken hinter sich, statt vor sich unter seinen Augen hat; 7.) Das unleidliche Geräusch seines Taktstocks, das die Wirkung der Symphonie zerstört; 8.) Die schlechten Harmonien der Kompositionen, die, da sie niemals rein und ausgewählt sind, uns an Stelle von guten Wirkungen dunkles und konfuses Quaken hören lassen. 9.) Nicht genügend Contrabässe und zu viel Violoncelli, deren Klang die Melodie erstickt und den Hörer plagt, endlich 10.) und letztens, der Mangel an Rhythmus, sowie der unentschiedene Charakter der französischen Musik, bei der der Schauspieler das Orchester berichtigt, statt daß der Orchesterleiter den Schauspieler führt und wo der Diskant den Baß beherrscht, statt daß der Baß den Diskant leitet.

„J. J. Rousseau muß einen sicheren Sinn für Orchesterklang besessen haben, wenn er das Pariser Orchester seiner Zeit so heftig schmähen konnte."

Ungeachtet aller Beweise für die wundervolle Intuition der „Primitiven", besteht ihre Orchestration für uns nicht, hauptsächlich, weil wir das notwendige Talent der Improvisation — damals ein Allgemeingut unter den Musikern — nicht besitzen. Vielleicht hat irgend ein großer Musiker, der fähig ist, sich mit seinen Vorgängern zu identifizieren, eines Tages den Erfolg, die fragmentarischen Partituren des 16. Jahrhunderts zu vervollständigen, daß wir dann, statt weiter über Anachronismuß und Verunstaltungen zu klagen, imstande sein werden, uns der Auferstehung großer Meisterwerke erfreuen zu können.

Erst im 17. Jahrhundert begannen sich die Proportionen des Streichquartettes auszugleichen, kamen Holzblas-, Messing- und Schlag-Instrumente in Mode, wurde das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Gruppen hergestellt, begann man mit dem Studium

des Charakters jedes Instruments, und nahm zum zählen Zuflucht, bis endlich auch das immer gegenwärtige Clavicembalo aus dem Orchester verschwand.

Gicin Battista Sammartini schrieb seine Symphonien auf und Haydn war es, der Sammartinis Verteilung der Instrumente übernahm; jene Verteilung, die grundlegend wurde für die große klassische und moderne Symphonie.

(Fortsetzung folgt.)

❦

Wie Beethovens 150. Geburtstag gefeiert wird

Vorgeahntes von Dr. Ludwig Misch.

Dem Ersuchen des Kultusminsters gemäß weist der Direktor des Vergil-Gymnasiums bei Verteilung der Weihnachtszensuren auf den 150. Geburtstag L. van Beethovens hin, nicht ohne die Ermahnung daran zu knüpfen, die Schüler der Anstalt mögen sich dadurch nicht zerstreuen und von ihren Studien ablenken lassen. Im Anschluß behandelt Prof. Schulfuchs in fesselnder Rede den Stand der Ciceroforschuug vor 150 Jahren. Schumanns „Träumerei", vorgetragen von dem hochbegabten Primus omnim, beschließt die stimmungsvolle Schulfeier.

❦

In der Höheren Töchterschule Aurora-Amalia werden (nach gründlicher Übung der Stoffe) als Aufsatzthemen bearbeitet: „Wie erlebe ich Beethoven" (II. Klasse) und „Beethovens Frauengestalten" (I. Klasse).

❦

Der Erfolg des Dreimäderlhauses wird geschlagen durch das Singspiel „Beethoven" Musik nach L. van Beethoven (I. Akt: Der Kampf mit dem Schicksal, II. Akt: Die unsterbliche Geliebte, III. Akt: Der Märtyrer seiner Kunst). Zündende Schlager! Historische Originalkostüme! Kein Kitsch, ein echtes Volksstück.

❦

Kosmds-Lichtspiele: „Die Küsse der Giulietta Guicciardi". Erschütterndes Seelengemalde aus dem Leben eines Tondichters. Musik von L. van Beethoven, zusammengestellt von Prof. Schmiedebold, dessen Namen für den streng künstlerischen Geist der Bearbeitung bürgt.

❦

Raſierklinge „Eroica“
beſeitigt ſtärkſten Bartwuchs.

❦

Warenhaus Schundberger.
Soeben erſchienen:
In erſtklaſſiger Ausſtattung:
UNSER BEETHOVEN
Vier prächtige Albums. Auswahl der ſchönſten Melodien aus Beethoven.
Ein herrliches, vornehmes Weihnachts-Geſchenk!

Das „Intelligenzblatt“ ſchreibt: „Dieſe Blütenleſe Beethoven'ſcher Perlen . . . eine willkommene Gabe für das deutſche Volk . . . und wird beitragen, den Genius weiteſten Kreiſen nahe zu bringen.“

❦

Jede Hausfrau
lobt die Kochkiſte „Fidelio“. Reichspatent!

❦

Privatdozent Kleinlich veröffentlicht eine Statiſtik der Aufführungen Beethovenſcher Werke in 24 Bänden Folio. Mit Anhang: Wie führen wir Beethoven hiſtoriſch getreu auf?

❦

Wohin geht die gute Geſellſchaft nach dem Theater?

Ins Weinſtübchen
ZUR LETZTEN SYMPHONIE

Keine Polizeiſtunde! Ab 12 Uhr: Fideliotas!
Cabaret zum „Muntern Rocco“

❦

Edelste Hausmusik!

Potpourri aus der Neunten Symphonie.
Mit sangbarer Einlage:
„Freude schöner Götterfunken".
Auch für Laute bearbeitet.

Büstenhalter „Leonore"

konkurrenzlos!

Der „Musikalische Wegweiser" (Zeitschrift für Freunde der Tonkunst) veranstaltet eine Rundfrage: „Was ist uns Beethoven?" Wegen Papierknappheit können nur die Einsendungen von Beziehern (deutsch: Abonnenten) veröffentlicht werden. Im gleichen Blatt weist Professor Notengraber, der Senior der Musikwissenschaft, in geistvollen Ausführungen die Klassizität Beethovens nach.

Das Konservatorium Fiedler-Pieper, höheres Musikbildungs-Institut versendet an die Angehörigen seiner Schüler und sonstige Interessenten stenotypierte Einladungen zu seiner Beethoven-150-Jahrfeier. Die Anstalt wird das Andenken des großen Meisters durch Aufstellung einer Beethoven-Gipsbüste feiern, deren Anschaffungskosten durch freiwillige Spenden der Schüler und fünfprozentige Abzüge von den Gehältern der Lehrkräfte bestritten werden. Der Festakt wird eingeleitet durch die Jubelouvertüre von Weber, vierhändig gespielt von zwei Schülerinnen der Ausbildungsklasse. Dann ergreift der Direktor das Wort zu einer Ansprache „Beethoven und die musikalische Erziehung". Es folgen Vorträge sämtlicher Zöglinge der Anstalt. Den Abschluß bildet die Kindersymphonie von Romberg. Jedem Zögling wird zur Erinnerung eine Kunstpostkarte mit Beethovenbildnis überreicht.

Vereinssaal im Restaurant „Bierglocke", Berlin N. Ansprache des Chormeisters Rührig in der Probe:

Liebe Sangesbrrrüder! In diesem Jahre vollendet bekanntlich unser großer klassischer Tonheros Ludwig van Beethoven (Zwischenruf: „Wer"?) sein 150. Lebensjahr. Es ist Ehrenpflicht des Vereins „Polyhymnia" (Zuruf: Bravo!) diesen Tag in würrrdiger Weise zu begehen. Da Ludwig van Beethoven nichts direkt für Männerchor geschrieben hat, außer dem erhabenen religiösen Chor: „Die Himmel rühmen" — so habe ich die berühmten Lieder des Tonmeisters „Adelaide" und „Der Kuß" für vierstimmigen Männerchor arrangiert. Auch habe ich in einigen Sonaten des großen Tonheros manches für Männerchor Brauchbare entdeckt, und hat sich unser lieber Sangesbruder Kuhlmann in dankenswerter Weise bereit erklärt (Zuruf: Bravo!), diesen Stellen Texte zu unterlegen, sodaß wir sie in sachgemäßer Bearbeitung in unser Festprogramm aufnehmen können. Herrn Kuhlmann dürften dafür einige Ehren- und Freikarten bewilligt werden. Herr Kuhlmann beschäftigt sich auch bereits schon mit der Abfassung eines Festgedichtes zur Verherrlichung Beethovens. (Zuruf: Kuhlmann unser Dichter Prost Rest!) Natürlich

werden wir nich tausſchließlich Chöre von Beethoven ſingen (Zuruf: ſehr richtig!), ſondern auch ein paar forrſche Nummern und etwas für's Herz, wie unſere Gäſte das den Traditionen des Vereins Polyhymnias gemäß gewohnt ſind. (Bravo, Chormeiſter, ſamos geſprochen, proſt.)

❖

Kleine politiſche Nachrichten.

Dezemberparteitag der Ungebändigten Deutſchlands. Vortrag „Beethoven und Sinowjeff, zwei Revolutionäre“, anſchließend Diskuſſion.

❖

Das Reichsverwertungsamt gedenkt die großen Flächen der Beethovenſchen Symphonien zu Reklamezwecken zu vermieten.

◇

Die Freie Vereinigung muſikaliſcher Paziſiſten glaubt das Andenken Beethovens nicht würdiger ehren zu können, als daß ſie ſeine militariſtiſche Eroica-Symphonie, mit der der Meiſter den Sitten einer roheren Zeit Tribut zollte, dem Völkerbund ausliefert. Nur der Trauermarſch bleibe als warnendes Beiſpiel des „Helden“-Schickſals erhalten.

❖

Die Gewerkſchaften verlangen mit der Loſung „Beethoven gehört dem Volke“ die alsbaldige Sozialiſierung der Beethoven-Werke.

❖

Bücheranzeigen.

Hindenburg und Beethoven, zwei Deutſche. Für die reifere Jugend.

Beethoven der Jude.

(Verfaſſer weiſt in überzeugender Argumentation den Einfluß jüdiſchen Blutes in der Familie Beethoven nach.)

Beethoven — ein Mythus.

Ein aufſehenerregendes Buch. Auf Grund ſtiliſtiſcher Erkenntniſſe wird der Nachweis erbracht, daß die Beethoven zugeſchriebenen Werke unmöglich von einem Schöpfer ſtammen können. Der Name „Beethoven“ iſt ähnlich wie „Homer“, „Shakeſpeare“ ein individualiſierter Sammelbegriff. Eine Perſönlichkeit Beethoven hat vermutlich niemals exiſtiert.

Los von Beethoven!

Der Notſchrei eines zeitgenöſſiſchen Künſtlers.

Der Läuterungsgedanke bei Beethoven und Wagner.

Beethoven, Bebel, Bernſtein, die drei großen B-e

Beethoven und uſw. uſw.

❖

Café „Mondſcheinſonate“
Künſtlerkapelle / Kulturtänze
Prima Gebäck!

❖

Probieren Sie ſelbſt die deutſche Kernſeife
„Adelaide“.

❖



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Der Kampf der Orchester

Zersplitterungskrise in den festangestellten Orchesterverbänden.

Der wirtschaftliche Ruin Deutschlands setzt der deutschen Musikkultur in ihrer freien, geistbestimmenden Entwicklung immer gewaltsamere Grenzen. Die Entkräftung von außen her steigert die Anzeichen innerlicher Auflösung. Eine bedenkliche Krisis drohte in den letzten Monaten dem deutschen Musikleben in der Zersplitterungsbewegung innerhalb der einzelnen festangestellten Orchesterverbände.

Bis zum Beginn des Weltkrieges waren die festangestellten, städtischen Orchester durch den Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband in ihren wirtschaftlichen und beruflichen Interessen vertreten. Mit der Dauer des Kriegszustandes geriet die Tätigkeit der Organisation ins Stocken. Der als Sondervertretung innerhalb des Verbandes gegründete Orchesterbund festbesoldeter Orchester Deutschlands schied 1918 wieder aus dem Leben. Die neue Zeit nach der Revolution brachte neue Verhältnisse und stellte auch die Organisation des Allgemeinen Musiker-Verband vor ganz neue Forderungen. Es kam zu einem Zusammenschluß zwischen dem Allgemeinen Musiker-Verband und dem Zentralverband der Zivilberufsmusiker Deutschlands; aus ihnen ging der Deutsche Musiker-Verband hervor, der die Interessen des Gesamtmusikerberufes im Gebiete der Deutschen Republik vertreten soll. Mit der Neuordnung des Verbandes unter der veränderten wirtschaftlichen und politischen Lage rückte auch die Idee der gewerkschaftlichen Organisation in den Vordergrund.

Der gewerkschaftliche Gedanke gab die erste Veranlassung zu Meinungsverschiedenheiten. Es ist selbstverständlich, daß in einer Korporation verschiedenster politischer Richtungen die Hervorhebung politischer Faktoren zersetzend wirken muß. Mit Recht wurde innerhalb der Orchester gegen die Einmischung der Klassenpolitik im allgemein kulturelle Fragen Stellung genommen. Aber gerade diejenigen, die in dieser Sache am heftesten Wort ergriffen, machten als erste aus der rein wirtschaftlichen Angelegenheit eine politische.

Der Zweck des gewerkschaftlichen Zusammenschlusses von Menschen aller politischen Richtungen kann doch vernunftsgemäß gar keine andere Bedeutung haben, als ein erprobtes wirtschaftliches Kampfmittel zu schaffen, das innerhalb der kapitalistischen Gesellschaftsordnung eine durchgreifende Lohnbewegung ermöglicht. Trotzdessen wurde gerade von den Gegnern jegliche politische Einmischung in musik-

organisatorische Fragen eine oppositionelle politische Antipathie innerhalb der Orchester gegen den Gewerkschaftsgedanken heraufbeschworen, weil eine gewisse Schicht von Orchestermitgliedern glaubte, durch hervorkehrung ihrer gehobenen, gesellschaftlichen Stellung in Sonderverhandlungen mit der Regierung und in Sondervertretung der Interessen über die Köpfe der übrigen Kollegen hinweg zu einer günstigeren Gehaltsregelung zu gelangen.

Herrschte durch dieses unsolidarische Interesse bei dem einen Teil der Orchestermitglieder schon Abneigung und Mißstimmung gegen den Verband, so äusserte sich der Unwille in beruflicher Hinsiaht allgemein, weil die Organisation keine berufsreine Vereinigung bildet. Über die Frage der Berufsreinheit muß noch in einem besonderen Artikel abgehandelt werden; sie wirft sich als ein schwieriges Problem innerhalb des Musikerverbandes auf, erscheint mir aber leicht lösbar für die Orchestergruppe, die sich inzwischen die Anerkennung einer Sonderstellung und die Zuerkennung einer weitgehenden Sondervertretung im Verbande erkämpft hat. Um bei der Anforderung von Aushilfe durch den Verband gegen eine „unreine" Vertretung gesichert zu sein, brauchte nur eine Prufungskomission aus je einem Vertreter der großen Orchester gebildet zu werden, die jeweils aus den reichlich vorhandenen Qualitätskräften des Verbandes ihren Bedarf versieht und in Reserve hält. Auf der andern Seite wäre berufslosgewordenen wertvollen Musikern durch dies ständige Infühlungbleiben mit den Orchesterverbänden nicht jede Möglichkeit benommen, wieder zu einer würdigeren Ausübung ihrer Kunst aufzurücken.

Die Zersplitterungsgefahren sind vorläufig durch die geschlossene Anerkennung der Einheitsorganisation auf der Hauptkonferenz der Orchestergruppe behoben. Es erscheint mir aber für kommende Fälle historisch richtig, die zurückliegenden kritischen Komplikationen in diesem Zusammenhang noch einmal zusammenfassend zu beleuchten.

Kurz, nachdem die allgemeine Bewegung der festangestellten Orchester eingesetzt hatte, wurde eine Verfügung erlassen, daß die neuzuregelnden Gehaltstarife und Anstellungsverhältnisse an den preußischen Orchestern maßgebend für alle staatlichen und städtischen Orchester sein sollten. Der Verbandsvorstand berief daraufhin im Dezember 1919 eine Konferenz von Vertretern der 4 preußischen Landestheater-Orchester ein. Der Deutsche Musikerverband wurde mit der Interessenwahrnehmung der Orchestermitglieder betraut.

Während die Kommission noch tagte, trat ein Vertreter des Berliner Orchesters mit der Regierung in Sonderverhandlungen ein, und zwar verhandelte er auf anderer Grundlage, als von der Konferenz festgesetzt war. Dadurch wurde die einheitliche Führung der Bewegung gleich zu Beginn durchschnitten.

Der Antrag der Konferenzteilnehmer beim Kultusminister, daß zu allen weiteren Sonderverhandlungen eine Vertretung der Organisation zugelassen sein sollte, wurde mit dem Vorwande abgelehnt, daß man sich in diesen Sonderverhandlungen mit den Angelegenheiten des gesamten Bühnen-Personals befassen würde, zu deren Beratung keine der beteiligten Organisationen hinzugezogen sei. Die verbandsgegnerische Seite wird die Ansicht vertreten, der Deutsche Musiker-Verband sei zu den Verhandlungen ausgeschlossen worden, weil ihn die Behörden nicht für kompetent zu Verhandlungen in Orchesterangelegenheiten erachteten.

Die Lage gestaltete sich so verwickelt, daß die Orchester-Vertreter allein verhandelten, während die Orchester nachträglich mit den Beamtenverbänden in Verhandlungen traten, und der Verband zugleich infolge des Organisationsdruckes eine Teuerungszulage für die Orchestermitglieder durchsetzte.

Von drei verschiedenen Stellen wurde gleichzeitig mit den Behörden verhandelt.

Unter diesen Zuständen hielt es der Verbandsvorstand für dringend notwendig, eine Konferenz von Vertretern aller festangestellten Orchester nach Berlin zu berufen. Sie trat im Februar 1920 zusammen und beschloß erneut, nur **durch** bezw. **mit** dem Deutschen Musikerverband zu verhandeln. Dem Verbandsvorstand wurde die Vollmacht zuerkannt, die Orchester aufzurufen, falls der Verband nicht als Berufsvertretung der Orchester respektiert werden sollte. Trotz dieser Resolutionen verhandelten nahezu sämtliche Orchester ohne den Verband mit ihren Behörden, vielfach unter Hinzuziehung von Beamtenverbänden.

Der Verbandsvorstand lehnte unter diesen Verhältnissen die Verantwortung ab und nahm davon Abstand, einen Aufruf der Orchester zu veranlassen.

Die Behörden, denen die zerfahrenen Verhältnisse nicht unbekannt blieben, verstärktee ihren Widerstand gegen die Forderungen der Orchester. Die Nachteile, die daraus erwuchsen, wurden immer schwerwiegender. Der Konflikt innerhalb einzelner Korporationen war derart zugespitzt, daß Gefahr der Auflösung bestand.

Die Hauptkonferenz der Orchestergruppe am 16 und 17. September 1920 sollte die Entscheidung bringen. Die gewerkschaftliche Einheitsorganisation wurde erneut durch einheitlichen Beschluß anerkant.

In den neu festgesetzten Entschließungen muß die Unterstützung der Anschlußbewegung an die Beamtenorganisationen durch den Verbandsvorstand als ein Kompromiß innerhalb des Musikerverbandes angesehen werden. Eine weise Einsicht hat das Beamtenangestelltenverhältnis in der deutsshen Musikerschaft aufgehoben. Die Interessen der festangestellten Orchestermitglieder können ebenso wirksam von von der gewerkschaftlichen Organisation innerhalb des Einheitsverbandes als von den Besmtenorganisatonen vertreten werden. Es handelt sich in diesen Sonderbestrabungen um weiter nichts als um die Hervorkehrung von Klassenprivelegien.

Lebhaft zu befürworten ist die engere Interessengruppierung der einzelnen Musikerkategorien inner-

halb des Verbandes wie die Wahl eines besonderen Sekretärs für die Orchestergruppe, die Einrichtung einer besonderen ständigen Rubrik im Verbandsorgan für orchesterorganisatorische Fragen und eine weitgehendere Verkehrsfreiheit der Orchester mit dem Verbandsvorstand. Dagegen ist jede Klassengruppierung aufs entschiedenste zu verurteilen. Innerhalb des Verbandes gibt es nur eine Berufsklasse: Musiker. Die Beamtenqualifikation des Musikers steht im Gegensatz zu der freien Ausübung des Musikerberufes und wirkt degenerativ. Alte verbrauchte Kräfte stehen an vorderster Stelle und können nicht durch den jungen, lebendigen Nachwuchs ersetzt werden, wenn das pensionsfähige Alter noch nicht erreicht ist. Der ausübende Musiker ist ein qualifizierter Arbeiter, dessen Qualität nicht mit zunehmendem Alter wächst, sondern sich eher vermindert.

Auf der letzten Hauptkonferenz rückte das wirtschaftliche Moment stark in den Vordergrund. Es wurde einstimmig die Entschließung angenommen, daß die Orchestergruppe, die bisher nach künstlerischen Gesichtspunkten geteilt war, nunmehr vom Verbandsvorstand in wirtschaftliche Gattungen (nach ihrem Angestellten-Verhältnis) in eine Gruppe IA und IB zu scheiden ist.

Die in der Februar-Orchesterkonferenz hinsichtlich der Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse aufgestellten Forderungen wurden erneut bestätigt und als richtunggebend anerkannt. Die damaligen Beschlüsse wurden dahin erweitert, daß ein einheitliches Anstellungsverhältnis aller Mitglieder innerhalb der einzelnen Orchester angestrebt werden soll.

❖

Über Programm-Reinheit

Von Felix Schmidt.

Walter Fischer brachte neulich im Dom einen Regerabend, und zwar: zwei Orgelsonaten und dazwischen die Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern". An dem Programm fällt dreierlei auf:

1. Den ganzen Abend nur ein Komponist!
2. Den ganzen Abend nur ein Instrument, die Orgel (keine Geige, kein Gesang etc.)!
3. Die Dauer: nur eine gute Stunde!

Was ich daraus herleite? Nehmen wir den einzigen Fall an, der einer ernsten Betrachtung zu Grunde gelegt werden kann, daß der Hörer voll tiefen Verlangens vor das Kunstwerk hintritt; denn dies ist der Sinn:

„Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin kommt, sondern fruchtet die Erde, daß sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: also soll das Wort, das aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefället, und soll ihm gelingen, dazu ich's sende."

Der Hörer sucht also die seelische Einstellung auf den Komponisten in seinem vorliegenden Werk. Diese Einstellung ist natürlich nicht die Sache weniger Augenblicke, nach deren Ablauf etwa alles erledigt wäre, worauf der Komponist nun bloß noch abzuschnurren hätte; man kann die Sache auch so ansehen, daß diese seelische Einstellung, und besonders wenn wir einem neuen Werke gegenüberstehen, — sich erst mit dem Ablauf des Ganzen vollzieht. Vergessen wir nicht, daß diese Einstellung eine gewissermaßen positive Leistung des Hörers ist, und nun lehrt wohl jeden seine persönliche Erfahrung, daß man sich, vorausgesetzt, daß man es mit bedeutenden Autoren zu tun hat, an einem und demselben Abend nicht gut in deren viele vertiefen kann. Das ist vielleicht eine zu persönliche Ansicht. Nun, sei dies wie es sei, aber es kommt doch immer wieder nur auf die Intensität unseres Erlebens an; und wenn eigentlich schon jeder Sterbliche eine Welt für sich ist, so werden wir uns von einem „ungewöhnlichen" Sterblichen sicher noch weniger schnell trennen können; — wie gesagt: Auffassungssache!

Aber hier kann ein Grund liegen, weshalb die Programm-Einfachheit hinsichtlich der Zahl der Komponisten so günstig sein kann.

Sodann: Den ganzen Abend dasselbe Instrument! Die Einstellung des Sinnes auf ein Instrument ist auch eine gewisse Leistung des Hörers. Wer z. B. sonst allerhand, aber Orgel wenig gehört hat, wird sagen: ich mußte mich zuerst daran gewöhnen. Das ist zwar nur der naive Standpunkt; aber auch sonst: Das Hören eines neuen Instruments in demselben Konzert bringt dem kultivierteren Hörer, dem vertiefteren Hörer, nicht sowohl eine angenehme Abwechselung oder Erlösung, als vielmehr, wie behauptet werden kann, eine gewisse Ablenkung von etwas Wichtigerem. Es wird vielen bekannt sein, daß man hohe und höchste Erhebung so einem Abend verdankt hat, wo alle zwanzig „Müller"-Lieder, wo das ganze „wohltemperierte Klavier" von 1 bis 24 gebraucht wurde, obwohl ich letzteres auch für eine Gewaltleistung halte. Aber man wird das oben Gedachte dennoch verstehen. Es entsteht auch bei einer solchen „Gewaltleistung" eine Vertiefung unseres Erlebens, die für den liebevollen Hörer etwas köstliches hat.

Was ist an jenem Fischerschen Programm noch von Belang? Vielleicht die Einheitlichkeit hinsichtlich der Kompositionsgattung. Zwei Sonaten und nur eine andere Sache dazwischen, eine Choralphantasie. Gut so; aber, da gerade von Programmreinheit die Rede ist, sei, rein programmtheoretisch, die Frage gestellt, ob die beiden Sonaten allein nicht noch feiner dagestanden hätten (zu wenig war es sicherlich nicht). Ja selbst zu einer solchen Sonate würde man den Weg nach dem Dom machen — im Ernst, — wie sollte das nicht genügen! Man wolle sich dessen bewußt sein, daß der reproduzierende Künstler nicht nur Stunden sondern ganze Wochen und Monate aus einem Werke, dem er sich gerade widmet, geistige Nahrung zieht und die ganze Zeit hindurch, ähnlich wie vielleicht der Schöpfer damals, gleichsam auf einer höheren Ebene wandelt!

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Donisch, Max: Fastnacht. Ouvertüre noch ungedr.

Haaß, Hans [Aachen]: Sinfonietta in c noch ungedruckt

Scharwenka, Philipp: op. 60 6 Seestücke f. Klav. bearb. f. groß Orch. v. Erich Maaß ungedruckt, zu erhalten durch Erich Maaß Berlin NW Altonaerstraße 1

b) Kammermusik

Brahms, Joh.: op. 120 Zwei Sonaten f. Klarin. u. Pfte bearb. f. 2 Pfte zu 4 Hdn (Max Laurischkus). Part. Simrock je 4 M.

Laurischkus, Max: op. 31 Trio f. Oboe, Horn u. Klav. noch ungedruckt [Uraufführ. 20. 10. Berlin]

Scharwenka, Philipp: op. 122 Streichquartett ungedruckt, nachgel. Werk. Part. u. St. im Besitz von Erich Maaß, Berlin NW Altonaerstr. 1

c) Sonstige Instrumentalmusik

Haas, Joseph: op. 3 Zehn Choralvorspiele f. Orgel. Otto Forberg, Lpz 1,50 M.

Köhler, F. A.: op. 56 Sonate Nr 4 (h) f. Klav. Kahnt, Lpz 3 M.

Lemare, Edwin H.: op. 96 Variations sérieuses, op. 97 Air with variations. F. Orgel Schott, Mainz je 2 M.

Melartin, Ertiti: op. 88a Miniafuren f. Pfte. Lindgren, Helsingfors Nr 1—5 je 2 M.

Niemann, Walter: op. 71 Suite f. Pfte nach Worten von Hermann Hesse. Kahnt, Lpz 4 M.

Peters, Rudolf: op 4 Sechs Charakterstücke f. Pfte. Simrock 4,50 M.

Petyrek, F.: 24 ukrainische Volksweisen f. Pfte gesetzt. Universal-Edit. 3 M.

Purcell, Henry: Original Works for the Harpsichord (W. Barclay Squire). Chester, London Bd 1—4 je 3 M.

Rathaus, Karl: op 2 Sonate (c) f. Klav. noch ungedruckt [Uraufführung 28. 10. Berlin]

Sverdloff, Lazar: Konzert f. Viol. u. Vcllo noch ungedruckt [Uraufführung 1. 11. Berlin]

II. Gesangsmusik

a) Opern

Anton, F. Max [Osnabrück]: Die Getreuen. Trag. Oper noch ungedruckt

Scarlatti, Domenico: Le donne di buon umore. Commedia coregrafica. Klav.-A. (Vinc. Tommasini) Chester, London 15 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Kunz, Ernst: op. 15 Sechs volkstümliche Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" f. gem. Chor. Hug, Lpz Part. je 0,30 M.

Moritz, Edvard: op. 8 Drei Duette f. Sopran und Alt m. Pfte. Schott, Mainz 3 M.

Peterka, Rudolf: Fünf japanische Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Steingräber, Lpz je 1,50 M.

Rachmaninoff, S.: op. 35 Glocken. Poem f. Orch., gem. Chor u. Solost. Gutheil, Moskau. Orchester-Mat. leihweise; Klav.-A. (A. Goldenweiser) 20 M.

Schoeck, Othmar: Trommelschläge f. gem. Chor und groß. Orch. Breitkopf & Härtel. Part. 12 M.

Schreiber, Fritz: op. 10 Drei Lieder f. 1 Singst., Viola m. Pfte. Universal-Edit. 2 M.

Weber, Fritz: op. 22 Kinderlieder f. einst. Kinderchor mit Pfte. Kahnt, Lpz 3 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint)

Arakischwili, Dimitri — s. Georgien

Bach, J. — s. Wien

Beethoven. Rezitativ-Sonate [op. 31, 2]. Von Theodor Frimmel — in: Neue Musik-Ztg 2

Casella, Alfredo, unser Gast. Von Paul Stefan — in: Musikblätter des Anbruch 16. Vgl. auch Ravel

Inhalt aus den letzten sechs Melos-Heften:

KONZERTE:

Meisters., Bußtag, 17. Nov., 3. Jan., 2. März, 7½ U.:

3 Kammermusikabende

Petzko-Schubert-Quartett

Therese Petzko-Schubert I. Viol., Lotte Trau II. Viol., Anita Ricardo-Rocamora Bratsche, Sefa Trau Cello

Karten 10— 3 u. Steuer.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Berlin-Friedenau, Wiesbadenerstraße 7. Fernruf: Rheingau 7999. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.– (Ausland Mk. 7,–). Viertelj.-Abonn. Mk. 15.– (Ausland Mk. 37.–) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpr. f. d. viergesp. Zeile Mk. 1.50.

Nr. 20 — Berlin, den 1. Dezember 1920 — I. Jahrgang

INHALT

Musikalische Bildung

Nachtrag zu dem im Verlag Waldheim-Eberle, Wien-Leipzig, erschienenen Werk „Vom Wesen des Musikalischen"

Von Josef Hauer

Seit Beethoven ist die Musik in erster Linie eine gesellschaftliche Veranstaltung geworden, zu deren Inszenierung meistens ein großer Apparat, viel Routine und eine gute Organisation erforderlich sind. Die Fachleute unterscheiden daher (in vollständiger Verkennung des Musikalischen) zwischen Theater-, Konzert-, Kammer-, Hausmusik etc. und erblicken darin sogar einen gewissen Wertmaßstab. Sie trennen die mehr „bescheidenen" von den „anspruchsvolleren", die „großen" von den „kleineren" Formen und bitten, Gott möge sie davor in Gnaden bewahren, daß es in unserer Zeit (in der sich nur noch Kriegsgewinner den Besuch der Oper gestatten können) nicht wieder so werde wie nach dem Dreißigjährigen Krieg, wo die beste Musik hauptsächlich im kleinen Kreise der Familie gepflegt wurde. Ganz und gar dieser Anschauung huldigen auch die maßgebenden Faktoren der verschiedenen Musikinstitute (Musikpolitiker) und richten dementsprechend den ganzen Musikbetrieb und die musikalische Bildung der Jugend ein. Jeder Musiker bekommt sein Fach, sein Repertoire, das ein Kompromiß zwischen Publikum, Neigungen und Fähigkeiten darstellt und in kürzester Zeit wird man den Kinomusiker als das Ideal, als das Erstrebenswerteste der musikalischen Ausbildung hinstellen, weil er sozusagen das ganze Repertoire (vom Trauermarsch der Eroica angefangen bis zum Heurigengstanzl), alle Fächer beherrschen muß und dementsprechend auch seine Lohnforderung stellen darf. Schrecklich wäre es allerdings, wenn jemand dadurch plötzlich auf den Notenfilm verfiele, der mit einem Schlag alle ausübenden Musiker überflüssig machte. Das kann natürlich noch kommen, und wer mit der Filmtechnik nicht wie mit einem gewaltigen Faktor rechnet, der kann noch manch grobe Enttäuschung erleben. Soviel steht fest, das Kino ist heute „die Form" der gesellschaftlichen Veranstaltung, die andern (höfischen) Formen (Oper, Operette, Konzert) sind langsam aber sicher im Eingehen begriffen.

Was wird aber aus der Musik als Kunst? Die Frage ist für den musikalischen Menschen wohl leicht beantwortet. Er weiß, daß er die Musik — und es gibt eben nur eine, die Melodie — in sich hat, daß er nur jene Musik hören kann, die er in sich selbst produziert oder nachproduziert. Er weiß auch längst, daß der Besuch von Opern und Konzerten für ihn nur zerstörend wirkt, nicht aber so, daß er Musik wirklich „hören" kann. Er hört Musik am liebsten bei vollständiger Ruhe und allein, ohne gesellschaftliche Ablenkung, ohne musikfremdes Beiwerk (Libretto, Geräuscheffekte, wie bei der Programmusik). Er „liest" Musik — so wie man ein Gedicht, eine Erzählung liest — oder er macht sie sich eben selbst. Dazu bedarf es aber keiner gesellschaftlichen Veranstaltung, keines organisierten Lärms. Der geistige Musiker interessiert sich für die musikalischen Erzeugnisse (Mitteilungen) seiner Vorfahren und Zeitgenossen, indem er sich die Notenwerke anschafft und (falls er sie nicht direkt lesen und in sich erklingen lassen kann) höchstens ein paar Töne auf einem Instrument anspielt. Noten guter Musikwerke sind immer die billigsten, ein Klavier oder ein kleines Harmonium steht wohl bald in jedem Hause und wenn der Vortrag keine virtuose Technik erfordert (wie es ja bei jeder echten Musik ist und sein soll), so kann ein musikalischer Mensch ohne Fachbildung, ohne jahrelangen Drill, auch ohne viel Lärm seinen musikalischen Bedürfnissen Genüge leisten.

Es gibt zwei Wege der musikalischen Bildung, die zu verschiedenen Zielen führen. Die äußere Musikausbildung; sie wird in Konservatorien und ähnlichen Instituten durch

den systematischen Ruin der Nerven, durch geist- und musiktötendes Üben erworben und führt zum Musikanten, Kapellmeister, Dirigenten, Manager, Routinier, Tondichter, Tonmaler, eventuell zum feiner „Genießenden". Die musikalische Innenkultur; sie wird durch intensives inneres Hören der Melodie (ohne Lärm und Drill) erworben und führt zum geistigen Musiker, zum Künstler, Dilettanten, Komponisten. Den ersten Weg geht die Mehrzahl der Menschen und ihm verdanken die Musikvergnügungslokale die Ausübenden und das Publikum. Der zweite Weg ist einsam, er schont die physischen Ohren und die Nerven soviel wie möglich, führt aber gerade dadurch zur Erkenntnis des rein Musikalischen, zur Intuition.

In unserer Zeit sind die beiden Wege vollständig voneinander getrennt. Ein Kompromiß zu ihrer Vereinigung wäre ganz unmöglich. Daher meidet ein musikalischer Mensch alle geräuschvollen Musikveranstaltungen unserer Zeit, geht Opern und Konzerten in weitem Bogen aus dem Wege und — spart dadurch viel Zeit, Geld, unnötige Plage. Den „Genuß", die „Erbauung" aber überläßt er samt der musikliterarischen „Bildung" ruhig den Schiebern und Verdienern.

❀

„Cloches à travers les feuilles"

(Images pour Piano seul, 2e Série, № 1)

Von H. Schultze-Ritter

Dieses Stück gibt anstelle klarer Form Vermischung und Berechnung aller deutlichen Bildung.
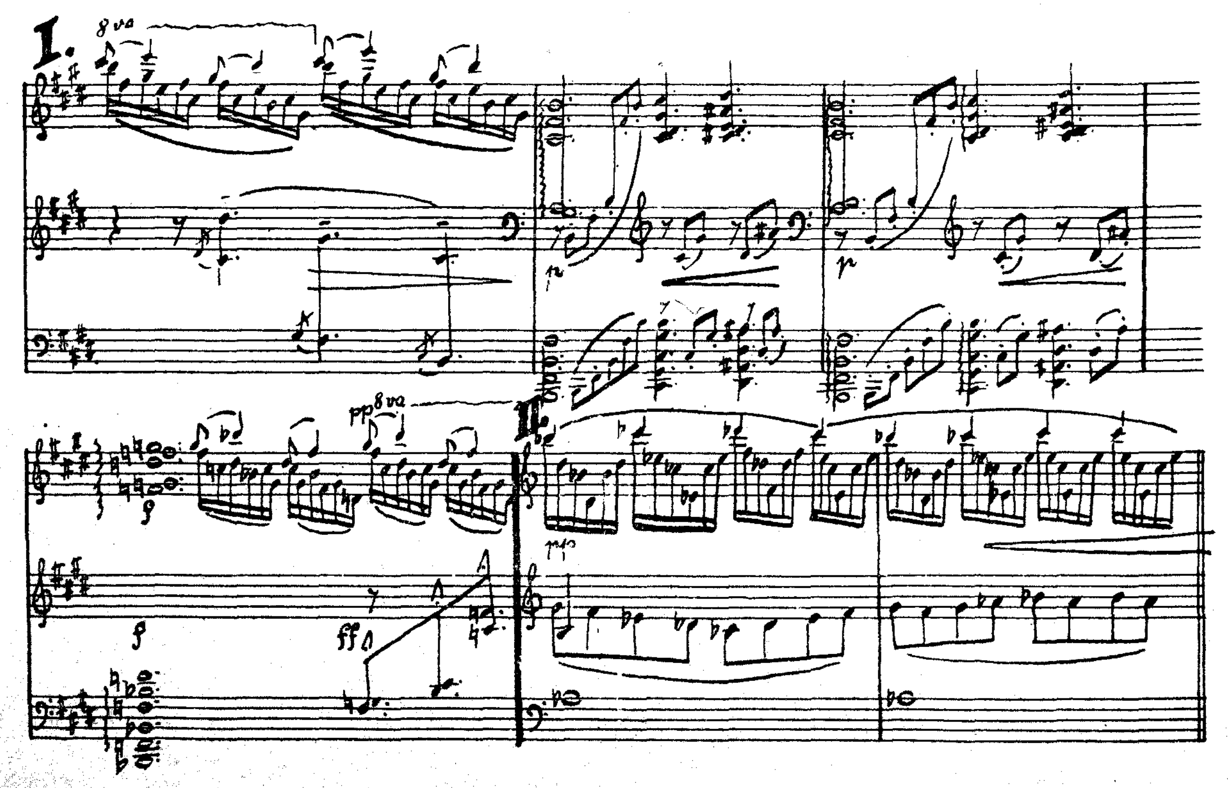
Die Impression wird musikalisch in ihrer unmittelbarsten Tiefe schöpferisch erschlossen. Es ist Debussys wunderbare Kunst, die Mystik, die in jedem bloß psychologischen Erlebnis verborgen ruht, aufzudecken und zu gestalten, ohne das Erlebnis in seiner Eigenart zu zerstören. Hierin liegt die Größe eines Rembrandt, eines Rodin, ist das wahre Ziel jedes Impressionismus gegeben.
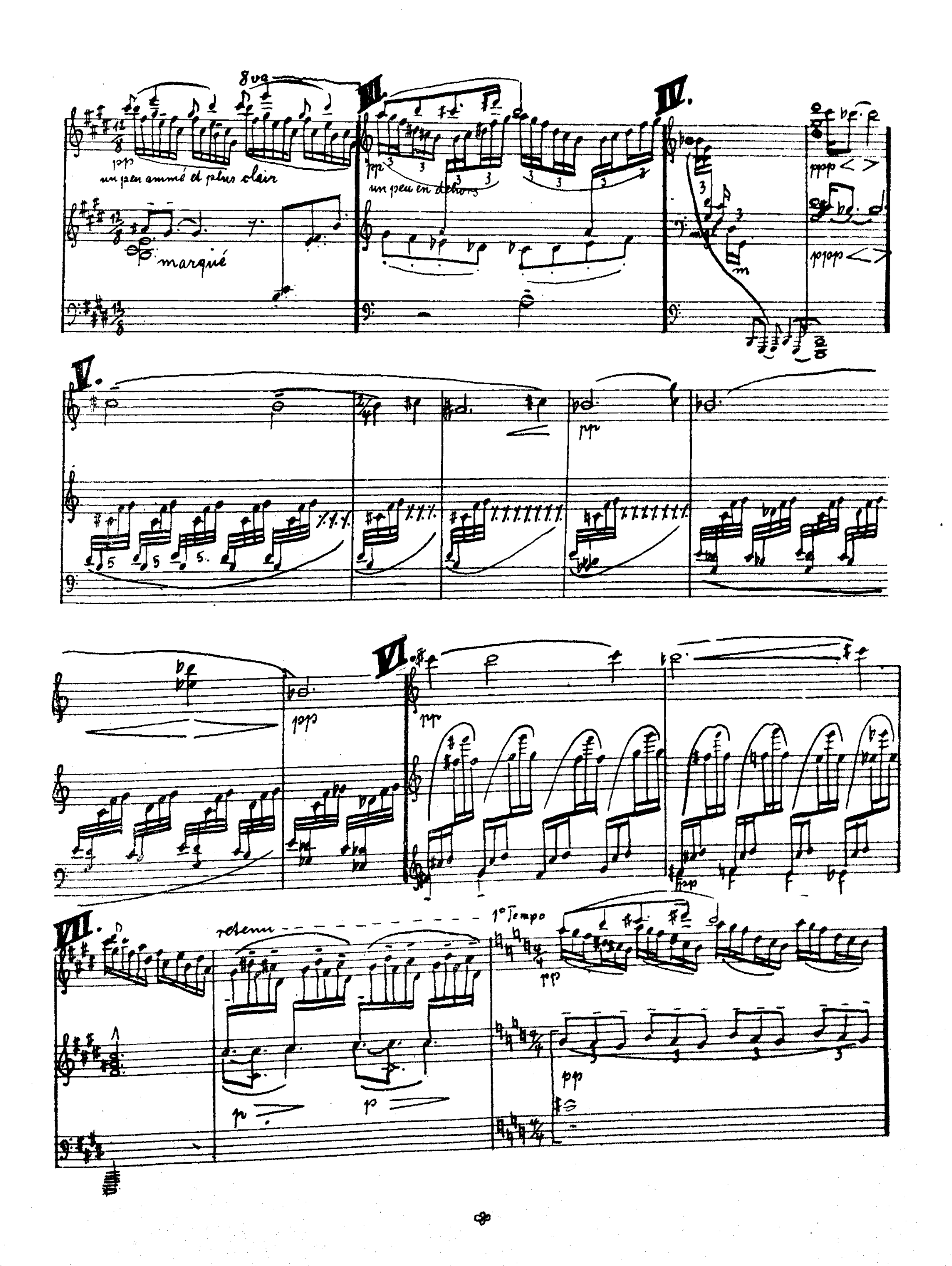
Wie die Attitüde des Impressionismus den Dingen gegenüber in allen Künsten die gleiche ist, so auch die technischen Mittel. Man beachte die reibenden Sekunden und Nonen in Beispiel I und II (3. Takt), die die reinen Klänge trüben ähnlich wie die Atmosphäre in impressionistischen Gemälden die Reinheit der Farbe bricht und stumpf macht. Überhaupt ist in diesem Stück die Luft in wundervollster Weise eingefangen und künstlerisch verwertet. Fühlt man nicht geradezu beim Erdröhnen der großen Glocken (Beispiel I, Takt 4) die rhythmischen Schwankungen erschütterter Luftmassen? Oder ist nicht das Spiel der drei gegen einander wirkenden Ganztonsysteme (Beispiel III) wie mit einem leichten Schleier überworfen, der nicht erlaubt, den wirklichen Tatbestand klar zu erkennen? Oder endlich das dumpf-vibrierende in die Tiefe sich auflösende Verhallen der Glocken und das ferne Herüberzittern eines letzten verwehten Klanges! (Beispiel IV).

Auch in der melodischen Bildung wirkt dies Streben nach Verwischung aller Kontur, nach bloßer Andeutung. Man höre jenen zart-primitiven Gesang über einer dunstig-wirbelnden Figur (Beispiel V), der einem der schwermütigen Gedanken Maeterlincks gleicht, die nicht zu Ende ausgesprochen tiefere Schichten der Seele erschließen. So ist jedes melodische Gebilde zu spröder, stilisierter Andeutung gebannt (Beispiel III), aber nichts bloße Arabeske. Auch alle umspielenden Figuren sind voll klanglichen Lebens; sie erzeugen jenen unaussprechlichen athmosphärischen Reiz, der das Ganze vibrierend einhüllt. (Die nachschwingenden Akkordtöne aus den großen Glockenklängen (Beispiel I, Takt 2 und 3), das hell klingende Tonspiel der Glöckchen (Beispiel I, Takt 1, Beispiel

II, Takt 3), das machtvolle Brauſen und Nachklingen des wuchtigen Schlages in Beiſpiel I (Takt 4). Wie fein ziſeliert iſt ferner die Linie der umſpielenden Figur in Beiſpiel VI, die die leicht betonten Noten der Unterſtimme nach oben reflektiert; dazu das taſtende Schwanken der Unterſtimme ſelber und der oſtinate ſchleppende Halbtonſchritt cis—d in der Mittellage. Mit ſo einfachen Mitteln vermag Debuſſy zauberhafteſte Klanggebilde zu geſtalten. Nichts iſt dicht bepackt oder im Klang überladen: Alles iſt durchſichtig, luftdurchläſſig, filigranhafte Arbeit, und auf reinſten Wohlklang geſtellt. Es treibt ihn hier noch nicht wie gelegentlich ſpäter der reſtloſen Charakteriſierung wegen die Schönheit des Klanges zu opfern. Scheinbar mißklingende Elemente, wie die 6/8 Note cis' und die 3/8 Noten dis' und eis' in Takt 2 und 3 von Beiſpiel I ſind nichts als blaſſe Trübungen und Brechungen des Klanges, das ſcheinbar hart diſſonante f^1 und f^2 in Takt 4 nur mitſchwingende Obertöne des tiefen B und f, gleichſam als ob man nicht genau, aus der Ferne hörte. Hier überall gilt es beim Vortrag nicht das Diſſonante zu betonen, ſondern zu mildern. Die Heraushebung des Diſſonanten würde den Sinn des Ganzen verkehren und zu quäleriſch-brutalem Kampfe machen, was zarteſte Stimmung und myſtiſche Verſunkenheit iſt.

Und die Form? — Sie läßt ſich nicht herausanalyſieren und auf ein gangbares Schema bringen. Sie iſt fühlbar vorhanden, aber ſie iſt ſcheinbar nur zufällig geworden: in der Abgetöntheit feinſter Nuancen, im abgewogenen Spiel kleinſter Kräfte. So jene feinen Übergänge zwiſchen einzelnen Abſchnitten, wo der Schlußtakt des einen wichtige Antriebe für den andern in ſich birgt, wie die Achtel b' — a' im 2. Takt von Beiſpiel II zu dem Motiv ais' — gis' im nächſten Takt ſich umgeſtalten, oder in Beiſpiel VII die Folge cis" — his' — ais' des 2. Taktes zur Triole h' — a' — g' im nächſten wird. Doch dies ſind Einzelheiten, kleine techniſche Kunſtgriffe. Die Form als Ganzes bleibt unausſprechbar. Sie kann nur unmittelbar in der Hingabe an die Impreſſion erlebt werden. Denn die Impreſſion iſt hier Anfang und Ende. Sie bewußt in eine ſtarre Form zu zwingen, hieße ſie ihrer ſinnlichen Friſche und myſtiſchen Tiefe, des Kerns dieſes Erlebniſſes berauben.




8va
III.
IV.
pp
un peu animé et plus clair
marqué
un peu en dehors
ppp
V.
VI.
VII.
retenu
1° Tempo
p

Das Verhältnis zum Text

Von Arnold Schönberg

Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat. Die Annahme, ein Tonstück müsse Vorstellungen irgendwelcher Art erwecken, und wenn solche ausbleiben, sei das Tonstück nicht verstanden worden oder es tauge nichts, ist so weit verbreitet, wie nur das Falsche und Banale verbreitet sein kann. Von keiner Kunst verlangt man ähnliches, sondern begnügt sich mit den Wirkungen ihres Materials, wobei allerdings in den anderen Künsten das Stoffliche, der dargestellte Gegenstand, dem beschränkten Auffassungsvermögen des geistigen Mittelstandes von selbst entgegenkommt. Da der Musik als solcher ein unmittelbar erkennbares Stoffliches fehlt, suchen die einen hinter ihren Wirkungen rein formale Schönheit, die anderen poetische Vorgänge. Selbst Schopenhauer, der erst durch den wundervollen Gedanken: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Sonnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat", wirklich erschöpfendes über das Wesen der Musik sagt, verliert sich später, indem er versucht, Einzelheiten dieser Sprache, die die Vernunft nicht versteht, in unsere Begriffe zu übersetzen. Obwohl ihm dabei klar sein muß, daß bei dieser Übersetzung in die Begriffe, in die Sprache der Menschen, welche Abstraktion, Reduktion aufs Erkennbare ist, das Wesentliche, die Sprache der Welt, die vielleicht unverständlich bleiben und nur fühlbar sein soll, verloren geht. Aber immerhin ist er berechtigt zu solchem Vorgehen, da es ja sein Zweck als Philosoph ist, das Wesen der Welt, den unüberblickbaren Reichtum, darzustellen durch die Begriffe, durch die nur allzuleicht zu durchschauende Armut. Und auch Wagner, wenn er dem Durchschnittmenschen einen mittelbaren Begriff von dem geben wollte, was er als Musiker unmittelbar erschaut hatte, tut recht, wenn er Beethovenschen Symphonien Programme unterlegte.

Verhängnisvoll wird solch ein Vorgang, wenn er Allgemeinbrauch wird. Dann verkehrt sich sein Sinn ins Gegenteil: man sucht in der Musik Vorgänge und Gefühle, zu erkennen, so als ob sie drin sein müßten. Während es sich bei Wagner in Wirklichkeit so verhält: der durch die Musik empfangene Eindruck „vom Wesen der Welt" wird in ihm produktiv und regt eine Nachdichtung im Material einer anderen Kunst an. Aber die Vorgänge und Gefühle, die in dieser Dichtung vorkommen, waren nicht in der Musik enthalten, sondern sind bloß das Baumaterial, dessen sich der Dichter nur darum bedient, weil der noch ans Stoffliche gebundenen Dichtkunst eine so unmittelbare, durch nichts getrübte, reine Aussprache versagt ist.

Ist nun schon diese Fähigkeit des reinen Schauens äußerst selten, und nur bei hochstehenden Menschen anzutreffen, so begreift man, wie einige den Weg zum Musikgenuß versperrende zufällige Schwierigkeiten diejenigen, welche unter allen Kunstfreunden den niedrigsten Standpunkt einnehmen, in eine üble Situation bringen. Daß nämlich unsere Partituren immer schwerer lesbar werden, die relativ seltenen Aufführungen aber so rasch vorbeigehen, daß oft selbst der Sensitivste und Reinste nur flüchtige Eindrücke empfangen kann, macht es dem Kritiker, der berichten und beurteilen muß, dem aber

meiſt die Fähigkeit fehlt, ſich eine Partitur lebendig vorzuſtellen, unmöglich auch nur mit jener Ehrlichkeit ſein Amt zu verſehen, zu der er ſich vielleicht wenigſtens dann entſchlöſſe, wenn ſie ihm nicht ſchadet. In abſoluter Hilfloſigkeit ſteht er der rein muſikaliſchen Wirkung gegenüber, und deshalb ſchreibt er lieber über Muſik, die ſich irgendwie auf Text bezieht: über Programmmuſik, Lieder, Opern etc. Man könnte ihm das faſt verzeihen, wenn man beobachtet, daß Theaterkapellmeiſter, von denen man etwas über die Muſik einer neuen Oper erfahren möchte, faſt ausſchließlich vom Textbuch, von der Theaterwirkung und von den Darſtellern ſchwätzen. Es gibt ja wirklich, ſeit dem die Muſiker gebildet ſind und meinen, das beweiſen zu müſſen, indem ſie ſich vor dem Fachſimpel hüten, kaum mehr Muſiker, mit denen man über Muſik reden kann! Aber Wagner, auf den man ſich ſehr gerne beruft, hat enorm viel über rein Muſikaliſches geſchrieben; und ich bin ſicher, er würde dieſe Folgen ſeiner mißverſtandenen Beſtrebungen unbedingt desavouieren.

Nichts als ein bequemer Ausweg aus dieſem Dilemma iſt es daher, wenn ein Muſikkritiker über einen Autor ſchreibt, ſeine Kompoſition werde den Worten des Dichters nicht gerecht. Der „Rahmen des Blattes“, in welchem es immer gerade an Raum mangelt, wenn notwendige Beweiſe zu erbringen waren, kommt ſtets bereitwilligſt dem Mangel an Ideen zu Hilfe und der Künſtler wird eigentlich wegen „Mangel an Beweiſen“ ſchuldig geſprochen. Die Beweiſe für ſolche Behauptungen aber, wenn ſie einmal erbracht werden, ſind vielmehr Zeugen fürs Gegenteil, da ſie nur ausſagen, wie einer Muſik machen würde, der keine machen kann, wie die Muſik alſo keinesfalls ausſehen dürfe, wenn ſie von einem Künſtler ſein ſoll. Das trifft ſogar in dem Fall zu, wo ein Komponiſt Kritiken ſchreibt. Selbſt wenn's ein guter iſt. Denn im Moment, wo er Kritiken ſchreibt, iſt er nicht Komponiſt: nicht muſikaliſch inſpiriert. Wäre er inſpiriert, ſo beſchriebe er nicht, wie das Stück zu komponieren ist, ſondern komponierte es. Das geht für den der's kann, ſogar ſchneller und bequemer und iſt überzeugender.

In Wirklichkeit kommen ſolche Urteile von der allerbanalſten Vorſtellung, von einem konventionellen Schema, wonach beſtimmten Vorgängen in der Dichtung eine gewiſſe Tonſtärke und Schnelligkeit in der Muſik bei abſolutem Parallelgehen entſprechen müſſe. Abgeſehen davon, daß ſelbſt dieſes Parallelgehen, ja ein noch viel tieferes, auch dann ſtattfinden kann, wenn ſich äußerlich ſcheinbar das Gegenteil davon zeigt, daß alſo ein zarter Gedanke beiſpielsweiſe durch ein ſchnelles und heftiges Thema wiedergegeben wird, weil eine darauffolgende Heftigkeit ſich organiſcher heraus entwickelt, abgeſehen davon, iſt ein ſolches Schema ſchon deshalb verwerflich, weil es konventionell iſt. Weil es dazu führte, auch aus der Muſik eine Sprache zu machen, die für jeden „dichtet und denkt“. Und ſeine Anwendung durch Kritiker führt zu Erſcheinungen, wie zu einem Aufſatze, den ich einmal irgendwo geleſen habe: „Deklamationsfehler bei Wagner“, in dem ein Flachkopf zeigte, wie er gewiſſe Stellen komponiert hätte, wenn Wagner ihm nicht zuvorgekommen wäre.

Ich war vor ein paar Jahren tief beſchämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohl bekannten Schubertliedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte geleſen hatte, ſtellte ſich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verſtändnis dieſer Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringſten durch ſie genötigt war, meine Auffaſſung des muſikaliſchen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte ſich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, ſogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entſcheidender als dieſes Erlebnis war mir die Tatſache, daß ich viele meiner

Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, daß ich niemals dem Dichter voller gerecht geworden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen mußte.

Mir war daraus klar, daß es sich mit dem Kunstwerk so verhalte, wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgend einer Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen. Genau so wie ein Wort, ein Blick, eine Geste, den Gang, ja sogar die Haarfarbe genügen, um das Wesen eines Menschen zu erkennen. So hatte ich die Schubertlieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen. Mit einer Vollkommenheit, die durch Analyse und Synthese kaum erreicht, jedenfalls nicht übertroffen worden wäre.

Kein Mensch zweifelt daran, daß ein Dichter, der einen historischen Stoff bearbeitet, sich mit der größten Freiheit bewegen darf, und daß, wenn ein Maler heute noch Historienbilder malen wollte, er nicht genötigt wäre, mit einem Geschichtsprofessor zu konkurieren. Weil man sich an das zu halten hat, was das Kunstwerk geben will, und nicht an das, was sein äußerer Anlaß ist. Weil also auch bei allen Kompositionen nach Dichtungen die Genauigkeit der Wiedergabe der Vorgänge für den Kunstwert ebenso irrelerant ist, wie für das Porträt die Ähnlichkeit mit dem Vorbild, wo doch nach hundert Jahren keiner diese Ähnlichkeit kontrollieren kann, während noch immer die Kunstwirkung bestehen bleibt. Und nicht deshalb besteht, weil, wie vielleicht die Impressionisten meinen, ein wirklicher Mensch, nämlich der scheinbar dargestellte, sondern der Künstler uns anspricht, der sich hier ausgedrückt hat, der, dem in einer höheren Wirklichkeit das Porträt ähnlich zu sehen hat. Hat man das eingesehen, so ist es auch leicht zu begreifen, daß die äußerliche Übereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht, wie das Abmalen eines Vorbildes. Und das scheinbare Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene. Daß also die Beurteilung nach dem Text ebenso verläßlich ist wie die Beurteilung der Eiweißstoffe nach den Eigenschaften des Kohlenstoffs.

❀

Hans Pfitzner als Lehrer und als Perſönlichkeit

Von Oskar Guttmann

Als ich das erſte Mal zu Hans Pfitzner kam (im Jahre 1906) als junger Student, der Juriſterei friſch entlaufen, wohnte er irgendwo im Weſten Berlins in Wilmersdorf in einer ziemlich finſteren Gartenwohnung. Er betrachtete die Schüler, welche das Sternſche Konſervatorium zu ihm ſchickte auch ſeinerſeits als eine Art Kurioſität immer mit einem etwas mitleidsvollen Achſelzucken (zugunſten des Schülers, in dubio pro reo. Pfitzner galt damals noch, beſonders in Berlin, als „verrückter" Komponiſt). Und im Großen und Ganzen hat er ſich wohl heimlich oft genug, nicht mit allzuviel Unrecht, über alle moquiert. Viele kamen nach der erſten „Stunde" garnicht mehr wieder; ſie hatten einen „ſyſtematiſch vorgehenden" Lehrer, um ein härteres aber treffenderes Wort des ſogenannten Anſtands wegen zu vermeiden, vorzufinden erwartet — keinen Künſtler. Sie behaupteten, man könne bei ihm nichts lernen. Dies aber war durchaus falſch. Abgeſehen davon, daß Pfitzner ſogar oftmals ernſthaft den Anlauf nahm, einen mit zwei- und dreiteiliger Liedform zu plagen und ſich auf das ſchlüpfrige Gebiet muſikaliſcher Hermeneutik begab, war das Erlernbare bei ihm ganz anderer Art. Aus gelegentlichen Bemerkungen und Hinweiſen, aus Unterhaltungen, aus den meiſt ſchroffen und (mit Recht) ablehnenden Kritiken der vorgelegten Arbeiten konnte man ſehr viel Nutzen ziehen. Vor allem aber aus ſeinen Bosheiten und Grimmigkeiten, wenn er in ſich zuſammengezogen ſchräg vor dem Flügel ſaß und ſich lächelnd das Bocksbärtchen ſchwungvoll ſtrich. Eine ſchwer zu vergeſſende Perſönlichkeit, die auch mit Anerkennung nicht zurückhielt und mit Scharfblick den Wert einer Arbeit erſah, ſelbſt, wenn man ſie ihm ſtockend mit einem Finger vorführte. Ein Satz, ja ein Wort genügte, um von einem Werk oder von einem Komponiſten das Beſondere, das Weſentliche, poſitiv und negativ, zu umreißen und dadurch zum Nachdenken und zur Kritik anzuregen. So bleiben mir manche Bemerkungen über Schumannſche Lieder, die ſeinem Herzen wohl auch am nächſten ſtehen, immer in der Erinnerung, ſo werde ich nie mehr ein zarteres und tieferes Darlegen der Müller-Lieder hören, als damals, da Otto Klemperer ſie ſeinem Lehrer Pfitzner vorſpielte, weil er ſie irgendwo zu begleiten hatte. Pfitzner weckte in ſeinen Schülern, die zu hören verſtanden, das kritiſche Bewußtſein. Was ſoll ein bedeutender Künſtler wohl auch anderes bei jungen Kunſtbefliſſenen tun? Für das Handwerkliche war er ſich ſelbſtverſtändlich zu ſchade, ihm galt es, Geiſt und Gefühl zu wecken und durch das Beiſpiel ſeiner Perſönlichkeit zu bilden.

Es braucht hierbei nicht betont zu werden, daß Pfitzner in der Kritik ſeiner eigenen Werke oft weit mehr daneben hieb, als bei Werken anderer Komponiſten, mochten es lebende oder tote ſein. Er erkannte mit ſeinem geſchärften Intellekt, der ihn auszeichnet, die Sackgaſſe, in der ſich die damals als modern geltende Muſik zu verrennen drohte. Und in die ſie ſich ja durch literariſche Programmſtücke und Wagnerepigonerei glücklich verrannt hat, und er warnte ſeine Schüler davor, freilich ohne zu merken, daß er ſich dabei muſikdramatiſch mit verrannte. Er wies, um die Stagnation, die er kommen fühlte, zu vermeiden, unermüdlich auf Brahms hin, in dem er klaſſiſche Form, moderne Gedanken und neuzeitlichen Geiſt vereinigt ſah. Er hielt Brahms für zukunftsträchtig, er überſchätzte ihn maßlos. In dieſem Punkte iſt ſeine Lehrtätigkeit recht angreifbar. Pfitzners Vorliebe für Brahms iſt eigentlich nicht recht verſtändlich und man konnte oft zweifeln, ob ſeine Hinweiſe auf dieſen romantiſierenden Klaſſikerepigonen

ihm wirklich von Herzen kamen, ihm, der ein Romantiker echtester und (das Wort paßt hier, die Romantik in dieser Form ist eine deutsche Angelegenheit), deutscher Art war und ist. Kam er z. B. auf seinen Liebling E. Th. A. Hoffmann zu sprechen, konnte er stundenlang dozieren, wie er ja überhaupt literarisch außerordentlich interessiert ist und wie alle Romantiker, gern zur Feder greift, ohne freilich auch dabei die nötige Selbstkritik und Selbsteinschätzung zu besitzen. Denn, wenn ich das hier noch zur Kennzeichnung seiner Persönlichkeit anführen darf, die Selbsteinschätzung Pfitzners ist nicht klein. Er hält sich, nicht ganz in dem Maße, wie Richard Wagner, aber doch immerhin schon für einen Nationalgipfel von beträchtlicher Höhe. Es ist natürlich nur zu begrüßen, wenn der lebende Künstler überzeugt ist von seinem Wert, den die Mitwelt oft nicht würdigt und erkennt. Beethoven bleibt da ein Vorbild. Schubert und Bruckner sind eine Warnung, Wagner aber ist ein Schreckbild. Doch nur aus dieser, oft ans Pathologische streifende Selbsteinschätzung ist mir, der ich die politischen Ansichten Pfitzners aus einem längerem Tischgespräch, in Mülhausen i. E. 1918 geführt, längst kannte, auch die Würdelosigkeit der letzten Pfitznerschen Schrift erklärbar. Ich halte die Meinung für falsch, daß ein Künstler nicht über Politik sprechen soll. Im Gegenteil. Es ist Zeit, daß sich mit den Äußerungen des Staatslebens nicht eine berufs- oder unberufsmäßig zugelassene Kaste von Schafsköpfen beschäftigt, sondern daß endlich Geist und Klugheit in das politische Leben einziehen. Da kann die Meinung eines Künstlers nie schaden, gleich in welchem Sinne er sich auch äußert. Aber hier bei Pfitzner ist die Lage doch so, daß ihm Deutschland eine unmündige Kinderstube und er der Lichtbringer ist. Es zeigt sich da dieselbe Kritiklosigkeit, die bei Pfitzner gegenüber seinen eigenen musikalischen Werken so oft zu spüren ist und die sie bisweilen nicht fertig werden, nicht zur Klarheit durchdringen läßt. Ich bin heute noch überzeugt, daß Pfitzner auf seine Schmähschrift immer ebenso stolz sein wird, wie auf seine O—uvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" . . . .
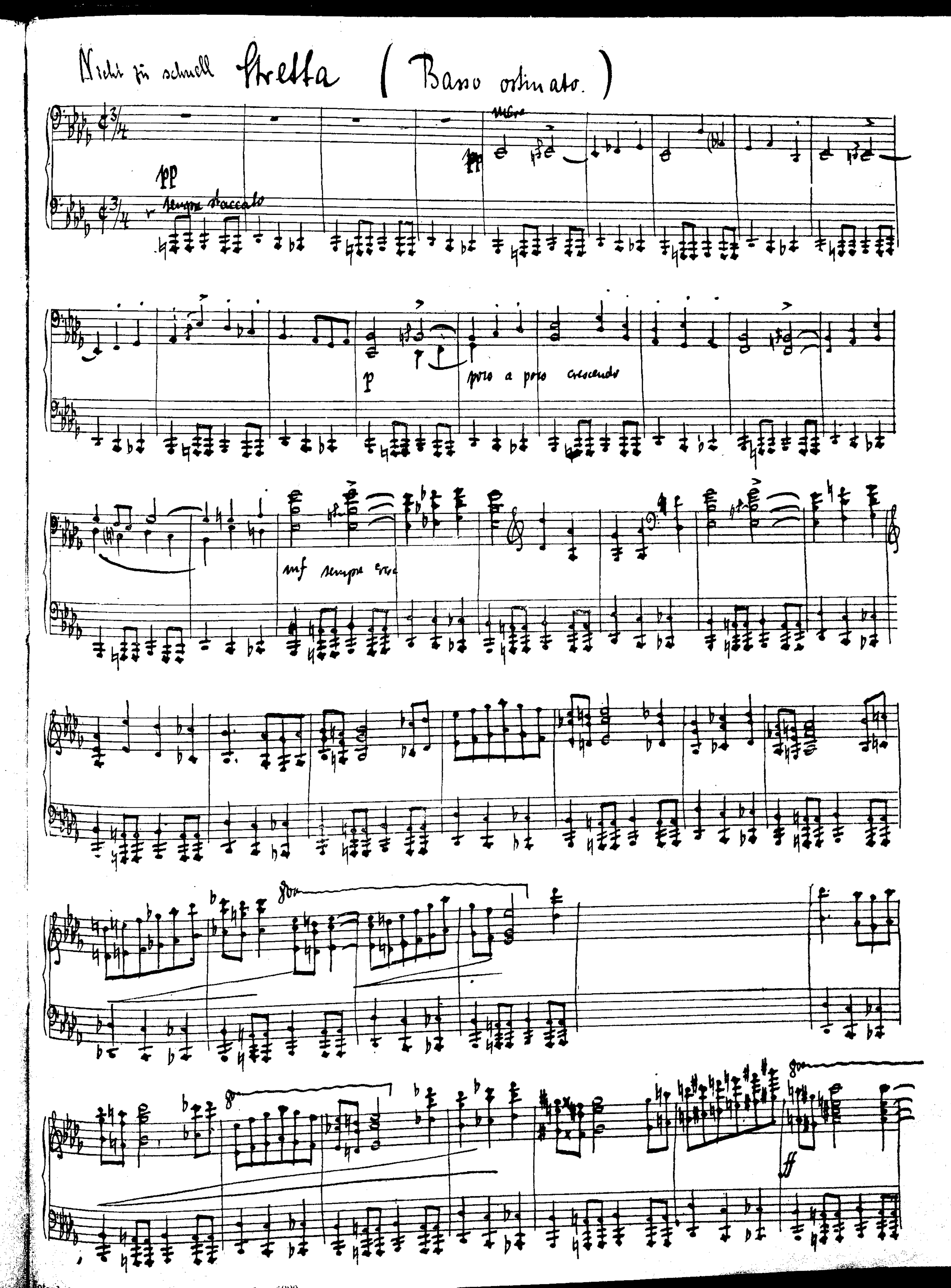
Wenn ich an die nicht allzulange Lehrzeit bei Pfitzner zurückdenke, steht er mir so mit allen seinen Wesenszügen vor Augen: Ein anregender Lehrer, eine romantische Persönlichkeit und ein Mensch, — nicht mit seinem Widerspruch, sondern mit seinen Widersprüchen.

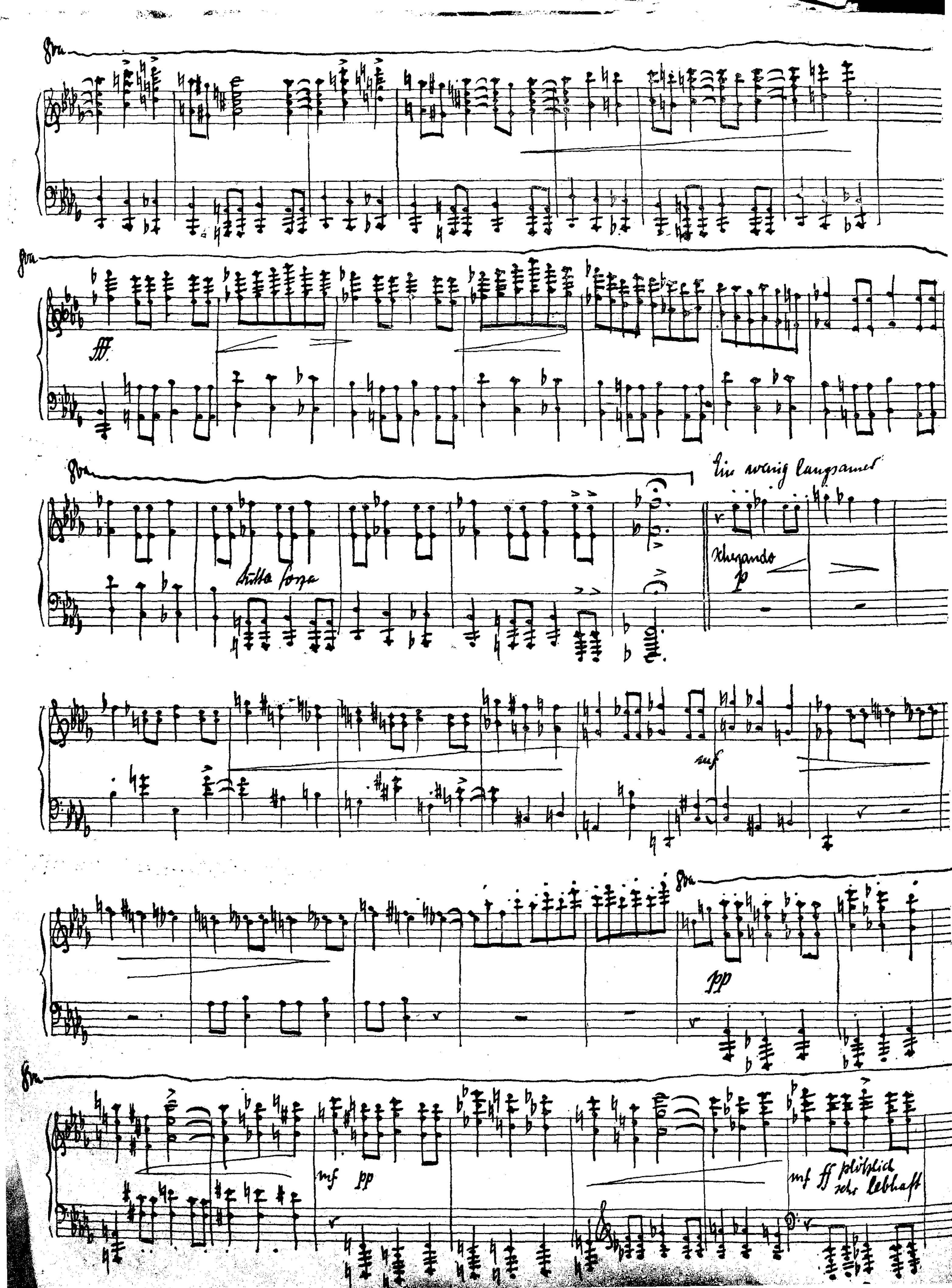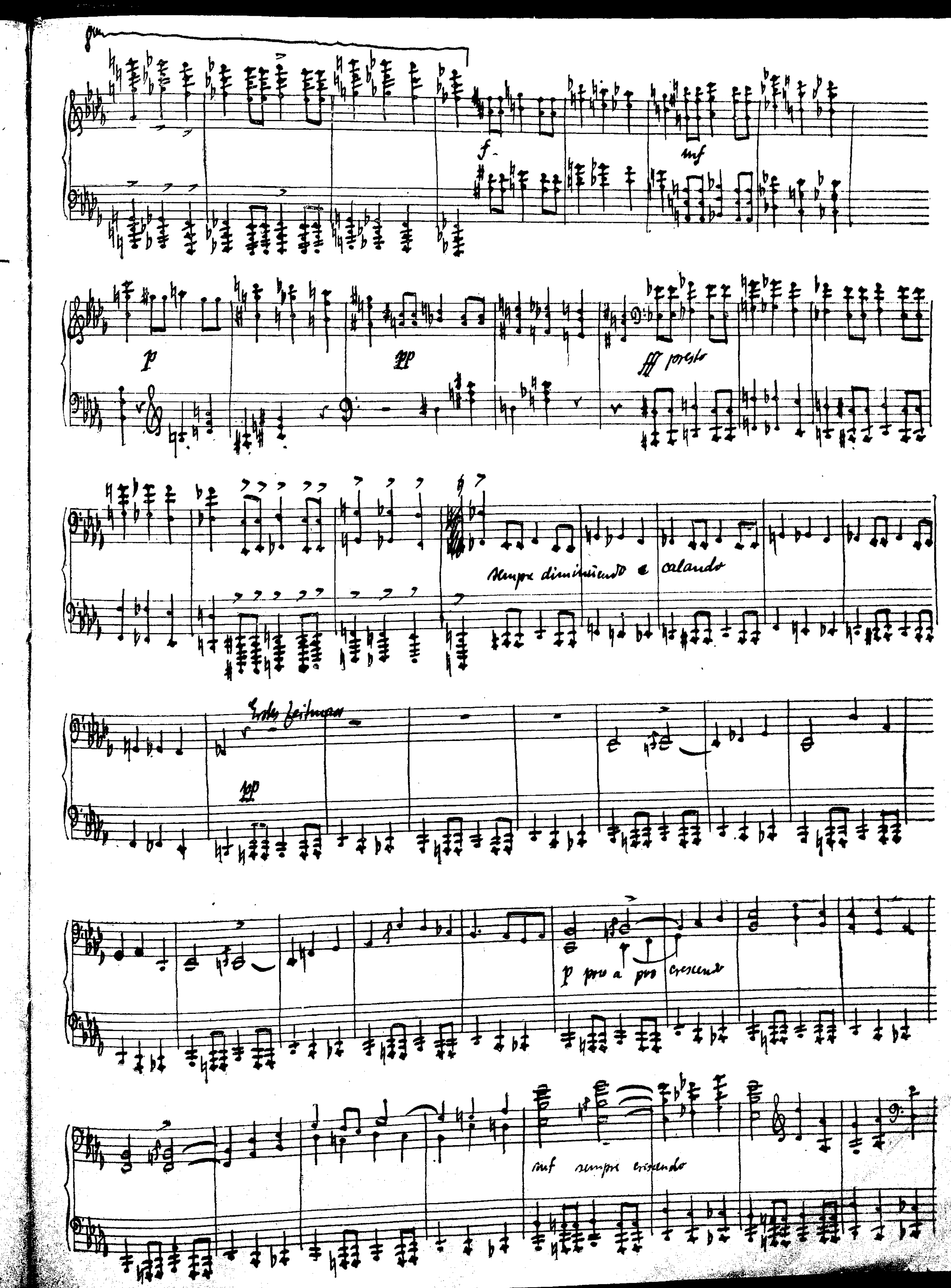
❀

Salzburg
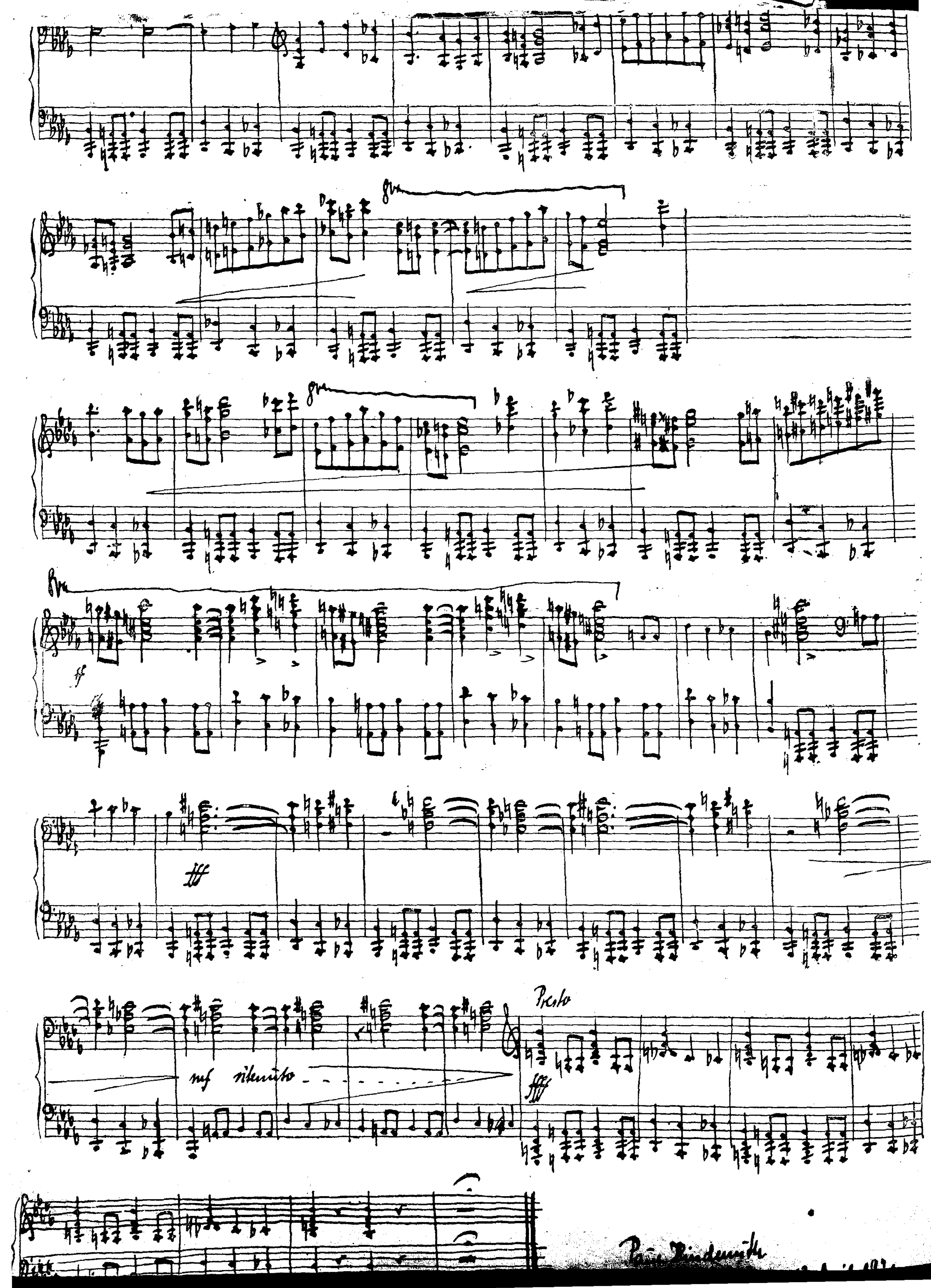
Von Oscar Bie

In Salzburg bildet sich seit einigen Jahren so etwas ähnliches, wie eine Bayreuther Stimmung. Verschiedene Schriftsteller haben dort ihren Wohnsitz aufgeschlagen. Hermann Bahr residiert mit der Mildenburg im ersten Stock des Schlosses Arenberg. Stefan Zweig bewohnt die einzige Villa, die man auf dem Kapuzinerberg findet. Im Sommer kommen die Schriftsteller und Künstler aus Österreich und Deutschland sehr gern dorthin, weil sie entweder die Literatur anzieht, oder die Musik, oder die Malerei, die in letzter Zeit dort frisches Interesse findet. Man sitzt dann in Mirabell oder im Cafe Bazar diskutierend zusammen, wie einst in der Eule oder in der Harmonie Bayreuther Angedenkens. Doch es ist ein anderes Milieu. Nicht so sehr Theater und Singerei sondern eine eigentümliche Mischung aus Tradition und Zukunft, halb historisch und pädagogisch, halb ideal und utopisch. Und vor allem universeller. Im Zusammenstoß der musikalischen, literarischen und malerischen Interessen liegt eine Sehnsucht nach


Nicht zu schnell Stretta (Basso ostinato.)
pp
sempre staccato
p
poco a poco crescendo
mf sempre cresc
ff


8va
fff
tutta forza
Ein wenig langsamer
scherzando
p
mf
pp
mf ff plötzlich sehr lebhaft


f
mf
p
pp
fff presto
sempre diminuendo e calando
pp
p poco a poco crescendo
mf sempre crescendo


ff
fff
mf ritenuto
Presto
fff
Paul Hindemith

einem wirklichen Gesamtkunstwerk, das irgend eine letzte Verbindung der Künste als Ausdruck moderner Kultureinheit bedeutet. Man fühlt in der Unterhaltung jene Gemeinschaft und Zerlegung der Künste, die in unserm Blute liegt, die durch die Zeit geht, als deutlicher Stilwille, und doch um das eine große Zentrum kreist: die Musik. Pölzig, Hofmannsthal, Reinhardt, Paumgartner, die Schauspieler und die Maler stehen auf demselben Boden.

Das Mozarteum ist die gegebene Grundlage für die musikalischen Bestrebungen. Der schöne Doppelbau neben dem Theater mit dem großen Konzertsaal, dem kleinen Saal und den zahlreichen Schulzimmern, ist schon zu klein geworden für die Zahl der Studierenden, die aus aller Welt hierhin strömen. Lili Lehmann hält dort ihre Sommerkurse ab und eine begeisterte Schar von jungen und alten Schülern umgibt sie. Die alte Frau arbeitet mit einer beispiellosen Unermüdlichkeit vor- und nachmittags in diesem Hause. Der Direktor Paumgartner, ein junger Mann voll Zukunft in seinen Anschauungen, Werken und Lehrmeinungen, überzeugt von der Trächtigkeit des Salzburger Musiklebens, geht aufs höchste. Er hat soeben eine kleine Broschüre veröffentlicht, betitelt „Eine musikalische Hochschule in Salzburg", die jeder lesen müßte, der sich mit ähnlichen Problemen beschäftigt. Er denkt bei seinem Institut nicht bloß an die praktische Kunstlehre, sondern auch an eine organische Angliederung der Musikwissenschaft. Er will eine Verbindung der Kunst und Wissenschaft durchsetzen, die sich gegenseitig befruchten. In einem Collegium musicum sollen alte Meisterwerke systematisch durch die Wissenschaft der lebenden Kunst wieder zugeführt werden. Man denkt an die Bestrebungen der Pariser Schola cantorum, die wohl sein einziges Vorbild dafür geblieben ist. Denn alle ähnlichen Erscheinungen. wie zum Beispiel die Madrigalchöre in Berlin oder in Amsterdam, stehen doch in einer lockeren Verbindung mit der Schule selbst. Salzburg will dieses Gebiet noch erweitern nach der Volksliedforschung und nach der Mozartforschung, Mozart, dessen göttliches Licht ewig über dieser Stadt leuchtet. Man denkt geradezu an die Errichtung einer Mozartstilschule. Als vor dem Kriege noch unter dem Schutz von Lili Lehmann die Mozartfestspiele dort stattfanden, war man diesem Ziel schon näher gekommen. Jetzt muß alles neu begonnen werden. Man könnte das Orchester und den Chor des Mozarteums in eine neue Verbindung mit dem Theater bringen und es aus seiner jetzigen Verflachung wieder in eine feinere Spieloper hinaufführen. Man könnte auch durch Ausbau dieser Körperschaften Material für das kommende Festspielhaus schaffen und so eine ständige Beziehung von Schule und Kunst herstellen. Paumgartner denkt immer an diese Dinge, er denkt sogar an die Angliederung gewerblicher Werkstätten, die für die dekorative Ausgestaltung des Theaters nutzbar zu machen sind. Bei solcher Ausbreitung hofft man die schönen Räumlichkeiten und Anlagen aus alter Salzburger Zeit in die Hand zu bekommen. Wäre es nicht besser, das Schloß Mirabell, mit dem schönsten Treppenhaus der Welt, neben dem Mozarteum, für das Kunststudium einzurichten, als den Verwaltungsbeamten zu überlassen? Das Naturtheater im Mirabeller Garten, die Säle des Schlosses Hellbrunn, das Steinerne Theater dort oben beim Monatsschloß, die Interieurs des Domes oder der Kollegienkirche, nicht zu vergessen der wundervoll abgeschlossene Domplatz, den man dieses Jahr benutzte für die Freilichtaufführung von „Jedermann" — welche Möglichkeiten!

Als Zukunft schwebt über Salzburg, wie man weiß, die Idee eines Festspielhauses. Es hat sich dort eine Festspielhausgemeinde gebildet aus allerlei Interessenten, der man in ruhigen Zeiten noch das nötige Vermögen aus der großen Welt zuzuführen hofft. Ein prachtvolles Grundstück, mitten im Hellbrunner Park, ist schon im Besitz der Gemeinde, aber vorläufig ist es eine Wiese, auf der man von Mücken zerfressen wird. Jedes Jahr fährt man hinaus und überlegt sich, was man da machen könnte. Ein

richtiger Theaterbau wäre heute unerschwinglich. Augenblicklich hat man die Idee ein Fachwerk aufzuführen, das sich ja in Bayreuth sowohl akustisch, als technisch sehr bewährt hat. Aber vielleicht bleibt auch dieser Plan noch einige Zeit liegen und man beschränkt sich auf die Propaganda für die Gemeinde durch die Tat, durch Aufführungen, wie dies Jahr „Jedermann", nächstes Jahr das Calderonsche „Welttheater" auf einem geeigneten Platz. Leider: es regnet in Salzburg im Sommer sehr viel. Diesmal fügte sich die Sonne bei der ersten Jedermann-Aufführung vortrefflich der Regie. Beim zweiten mal platzte der Regen mitten hinein, vom dritten mal an verhinderte er jede freie Aufführung. Man kennt den alten bischöflichen Reitstall in Salzburg, einen Riesensaal und daneben eine freie Arena mit Galerien, die in den Felsen gehauen sind. Ich denke mir, daß die alten equestrischen Aufführungen der Bischöfe je nach dem Wetter zwischen diesen beiden Lokalitäten wechselten. Es ist kein Wunder, daß man bei den Festspielen schon an die Möglichkeit dachte, wie einst die Pferde, so die Menschen jetzt hier spielen zu lassen. Wer weiß, was noch alles kommt.

Augenblicklich steht der Plan so, daß man mit dem reinsten Idealismus an die Festspielhausunternehmung herangeht. Die Künstler dieses Jahres spielten wie einst in Bayreuth ohne Honorar. Man möchte alles tun um ein Gegengewicht gegen die Industrialisierung des Theaters in der Großstadt zu schaffen. Man will auch nicht mit dem Repertoire der Stadt konkurieren, sondern irgend etwas schaffen, was zeitlos und monumental ist. Am liebsten etwas neues, worin Dichtung und Musik, statt in der hergebrachten Form der Oper, sich wirkungsvoll ablösen und steigern. Man käme damit auf die Form mittelalterlicher Mysterien zurück, die aus dem Geiste unserer Zeit neu erstehen sollte. Schon diesmal beim „Jedermann" versuchte Paumgartner, der einen Teil der Musik dazu geschrieben hat (sie ist meiner Ansicht nach zu hypertroph für den naiven Stil der Dichtung), gewisse reine musikalische Schlußwirkungen und Übergänge von Deklamation zum Gesang, die hätten wirken können, wenn sie herausgenommen wären. So sollte die Mildenburg als Glaube vom Sprechen ins Singen übergehen. Dann gab die Bleibtreu die Rolle und es änderte sich vieles. Wie es auch sei, die Musik wird innerhalb dieser neuen Aufgaben Bedeutendes zu sagen haben, in einem Stile, der das Alte in das Neue entscheidend hinüberführt, also in einem Salzburger Stile. Reinhardt, der die Seele dieser Aufführung ist, weiß mehr als einer diese Bedeutung zu schätzen und auszubauen. Es ist fast wie ein Hafen, in den er sich flüchtet. Aber noch sind die Konturen unklar, die Form mehr Sehnsucht als Gestalt. Man steht wie an den Anfängen neuer Künste. Solange man rein und naiv bleibt, ist die Hoffnung groß.

Indessen diskutiert und schreibt man heftig über das kommende Festspielhaus. Paul Marsop hat soeben in einer Broschüre „Auf dem Wege zum Salzburger Festspielhaus" seine Ratschläge und Meinungen zusammengestellt, die technisch Beachtungswertes enthalten. Aber soweit ist es leider noch lange nicht. Man möchte immer wünschen, daß die Sache nicht zu laut wird. Es ist so schön auf kleinem Platze neu anzufangen. Aber nicht die Sole von Hallein herüberleiten, einen Weltkurort machen, Riesenhotels bauen und Betrieb schaffen. Dann wäre der Gewinn doppelt verspielt.

❧



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Berufsreinheit im Musikerstand

Von Fritz Fridolin Windisch.

Die Taktik des „Deutschen Musiker-Verbandes", alles, was musikalisch mit der Öffentlichkeit in Berührung steht, in einem Einheitsverband zu ergreifen, ist gegenüber der Interessenfachsimpelei aller bisherigen Vereinigungen von außerordentlicher soziologischer Bedeutung. Die Früchte dieses weitfassenden Gedankens hätten sich schon zeigen müssen, wenn erstens der Verband nicht bis zum heutigen Tage immer wieder die Schlamperei begehen würde, sich Arbeitgebern gegenüber, die den Verband in Anspruch nehmen, als durchaus unzuverlässig in der Zuteilung der Kräfte zu erweisen. Das ist eine Liederlichkeit in der Verwaltung, aber kein Fehler in der Organisation. Zweitens, wenn sich das Unternehmertum nicht so skrupellos geberden würde, zur Umgehung der Tarife ganz minderwertige Spieler in nebenberuflicher Stellung zu verpflichten. Gäbe es keine andere Engagementsgelegenheit als durch Vermittlung des Einheitsverbandes, dann würde die Organisation schon durch den Druck von außen her gezwungen sein, qualizierend die Kräfte zuzuteilen. Wohlgemerkt, qualizierend zuzuteilen! Die Aufnahme soll keinem verfizierend zuzuteilen! Die Aufnahme soll keinem verweigert werden, die Zugehörigkeit zum Verband bedeutete dann noch keine Qualifikation (Unvermeidliche Protektion öffnete Unberufenen doch Tür und Tor). Die Arbeitgeber, die sich zu den festgesetzten Tarifen verpflichtet hätten, würden energisch ihr Recht auf brauchbare Kräfte geltend machen. Gleichzeitig müßte aber das Publikum sein Recht auf gute musikalische Darbietungen, wo es auch immer Musik vorgesetzt bekommt, durch allmählich heranreifende Kritikfähigkeit tatkräftig auslösen.

Die Gesundung aus den bestehenden Übelständen kann nicht durch die Abgrenzung einer l'art pour l'art-Kaste erreicht werden, sondern die Berufsreinheit des Musikerstandes (als gesellschaftlicher Faktor eingeschätzt) muß aus dem gereinigten Empfinden der Masse hervorgehen. Von unten herauf muß die Säuberung kommen, wenn sie nicht nur eine Schmierkur sein soll, die das Geschwür an einer exponierten Stelle zwar nicht zum Ausbruch kommen läßt, dafür aber den gesamten Organismus innerlich verseucht. Die Nachteile, die dem künstlerischen Musikerstand durch das Zusammengewürfeltsein mit unqualifizierbaren Elementen im Einheitsverband erwachsen, stehen in keinem Verhältnis zu den unheilbaren Schäden, die immer tiefer in die Masse des Volkes einschneiden, wenn der einzige erzieherische und kulturelle Einfluß einer abgeschlossenen Musikergilde nur noch von exklusiven Opernhäusern und Konzertsälen auf eine pekuniär-bevorzugte Minderheit ausgeht.

Um die Qualitätsorchester in ihrer Leistungsfähigkeit keinen Zufällen auszusetzen, habe ich in meinem letzten Artikel „Der Kampf der Orchester" eine Prüfungskommission vorgeschlagen, die — aus je einem Orchestervertreter zusammengesetzt — innerhalb des Verbandes selbständig ihre Kräfte in lebendiger Fühlungnahme mit allen Verbandsmitgliedern auswählen soll. Ich betonte, daß dadurch ein notwendiger, fruchtbarer Ausgleich von unten nach oben stets offen gehalten wird. Andrerseits gehört der echte Musiker, der von seiner Kulturmission

durchdrungen ist, in den Verband, um sich an freien Tagen (ich meine nicht die abgehetzten Orchesterspieler) zur Verfügung stellen zu können, — z. B. zum Engagement in ein großes Bierlokal, wo bisher nur die Sinne der Masse durch roheste Militärlärmmusik verdorben worden sind. Das ist keine Utopie. Ich bin in München in ein gewöhnliches Bierlokal geraten, wo die Menschen um Tische saßen, ihren Maßkrug vor sich stehen hatten, rauchten und lärmten — und plötzlich mäuschenstill wurden, als der Kapellmeister aufs Podium stieg. Auf dem Programm, das an jedem Tisch auslag, war zu lesen: Wagner, Berlioz, Johann Strauß .....

Der auserwählte Musiker muß mit weit höherem Ernst seine kulturelle Aufgabe erkennen: bis in die untersten Schichten hinab den Musiksinn seiner Mitmenschen zu erziehen und zu reinigen, dann wird er schneller die Berufreinheit seines Standes erkämpft haben als durch unzählige standesehrenhafte Verrenkungen und ungerechtfertigte Absonderungen. Ein Volk, dessen Musiksinn rein ist, duldet keinen Musikerstand, der nicht berufsrein ist.

Ausländische Musikbücher

Von Erwin Lendvai.

A. Vandet-Maget.
Guide du Violoniste. — Œuvres choisies pour violon ainsi que pour alto et musique de chambre (Lausanne-Paris, Foetisch frères).

Das sorgfältig geordnete Nachschlagewerk will einen umfassenden Überblick über die gesamte Violinliteratur geben. Die einleitenden Worte sind französisch, englisch, italienisch und deutsch abgefaßt. Die deutsche Vorrede spricht mehr zu einem Leserkreis, der am zeitgenössischen Schaffen Interesse nimmt. ‚Die Neuen, Debussy, Reger, Glazonnow, Scott und Pfitzner werden hier genannt, während sie in den anderen Vorreden nicht erwähnt werden. Stehen dem deutschen Musiker die Neuen näher als dem Franzosen, Engländer und Italiener? —

Nicht nur die Violonisten und Bratschisten, sondern auch Pianisten, Flötisten, Cellisten und Organisten werden dieses kleine und doch ausreichende Lexikon der Streicherliteratur mit Nutzen gebrauchen können. Es ist nach Gattungen (Schulen, Etüden, Vortragsstücke etc.) eingeteilt und diese sind wiederum in 8 Schwierigkeitsgrade gegliedert.

Einige wichtige Werke der Violinliteratur wurden leider nicht genannt. So z. B. Joseph Bloch's 24 Etüden (Ries & Erler), — ein Studienwerk, das vor den Kreutzer-Etüden gespielt dem Schüler den Weg durch Kreutzer zu Fiozillo ungemein erleichtert. Warum wurde das schönste, weil lebendigste Klavierquartett unserer Zeit, das in A-dur von Jongen übergangen? Statt dessen findet man leider auch Opernpotpourris für großstädtisches Cafèleben verzeichnet. Was gehen die Violinliteratur Neubearbeitungen aus den Opern Mascagnis,Leoncavallos und Puccinis an?

Im bibliographischen Anhang, der Spezialwerke über denGeigenbau, unter Geigengeschichte verzeichnet, fanden ausschließlich nur französische Werke Aufnahme, nicht zum Nutzen für das im Vorwort versprochene Interesse „für jeden" Violonisten. Eine gerechtere Behandlung dieses Stoffgebiets hätte etwa 20 Druckseiten beansprucht, denen man der Wahrheit willen in der papierreichen Schweiz Rechnung hätte tragen können.

Rivista Musicale Italiana.
Anno XXVII. — Fasc. 3° Settembre 1920. (Torino, Fratelli Bocca).

Wer jemals Einsicht in diese idealste aller Musikzeitschriften genommen hat, versteht nicht, warum die so lautgepriesene deutsche Gründlichkeit mit ihr nicht mitzutun im Stande ist. Die heute leider tote Zeitschrift „Die Musik" wurde in den letzten Jahren zu philologisch, während die im vorigen Jahr neuentstandene „Zeitschrift für Musikwissenschaft" die Wissenschaft nur aus vergangenen Kulturen schöpft. Die „Rivista Musicale" vereinigt historische Forschung mit Pionierdienst für das Zeitgenössische. Vorliegendes Heft würde besonders die Melosleser stark interessieren. Attilio Cimbro befaßt sich im Abschnitt arte contemporanea mit der Theorie der Dritteltonskalen. Sie geht aus von den beiden über c und cis laufenden Ganztonskalen und baut diese wie folgt: —

C . . . . c + 1/3-Ton . . . . c + 2/3-Ton
D . . . . d + 1/3-Ton . . . . d + 2/3-Ton
E . . . . e + 1/3-Ton . . . . e + 2/3-Ton
Fis . . . . . fis + 1/3-Ton . . . . . . fis + 2/3-Ton
Gis . . . . . gis + 1/3-Ton . . . . . . gis + 2/3-Ton
Ais . . . . . ais + 1/3-Ton . . . . . . ais + 2/3-Ton
und abwärts
C . . . . c + 1/3-Ton . . . . c + 2/3-Ton
B . . . . b + 1/3-Ton . . . . b + 2/3-Ton
As . . . . . as + 1/3-Ton . . . . . . as + 2/3-Ton
Ges . . . . . ges + 1/3-Ton . . . . . . ges + 2/3-Ton
E (!)* . . . . . e + 1/3-Ton . . . . e + 2/3-Ton
D(!)* . . . . . d + 1/3-Ton . . . . d + 2/3-Ton

Dann von Cis aus auf- und abwärts.

So wie er mit 1/3 bezw. 2/3-Ton erhöht, erniedrigt er auch die Töne. In der Notation erhalten die um 1/3-Ton erhöhten Grundtöne ein kleines s-, die erniedrigten ein kleines n-Zeichen. Die um 2/3 sich dehnenden oder zusammenziehenden Grundtöne werden mit ss, bezw. durch nn gekennzeichnet.

* Irgendwo im Verlauf der Ganztonskala meldet sich immer das Alogische, das Musikwidrige. Denn entweder müßte Cimbro von His ausgehend Ais — Gis — Fis — E — D, oder von C ausgehend B — As — Ges — Fes — Eses — notieren!

Das Vierteltonsystem verabschiedet er, weil die oktavspannende Skala nicht bereichert wird, da jedes zweite Viertel den im alten System bereits enthaltenen Halbton gebiert. Blieben die Additionen mit $^1/_4$ und $^3/_4$ Tönen, die aber nur eine einmalige Erhöhung oder Erniedrigung gestatten würden. So: $c = h + ^2/_4$; $c + ^1/_4 = h + ^3/_4$; $c + ^2/_4 = cis$; $c + ^3/_4 = cis + ^1/_4$ usw.

Hingegen mit dem $^1/_3$-Tonsystem entstehen sechs Ganztonskalen aufwärts und fünf Ganztonskalen abwärts; fünf nur, indem die Skala I für beide Richtungen in Permanenz bleibt.

			Alte Skalen:			
I.	c	d	e	fis	gis	ais
II.	cis	dis	f(!)	g	a	h *)
			Neue Skalen:			
III.	c^s	d^s	e^s	fis^s	gis^s	ais^s
IV.	c^{ss}	d^{ss}	e^{ss}	fis^{ss}	gis^{ss}	ais^{ss}
V.	cis^n	dis^n	$f(!)^n$	g^n	a^n	h^n
VI.	cis^{nn}	dis^{nn}	$f(!)^{nn}$	g^{nn}	a^{nn}	h^{nn}

Verschwunden sind die biederen 12 Halbtöne der Oktave. Die Zukunft wird vor einer sechsunddreißigfach geteilten Oktave erwachen. Cimbro meint: „wer weiß, ob wir nicht eines Tages im Orchester etwas erblicken werden, was uns heute grotesk erscheint: ein Instrument getragen von einem Dreifuß, eingefügt in einen Tastenapparat und in ein System, z. B. von drei Fagotts, welche mit einem einzigen Mundstück intonierbar wären; der Fagottist hält mit einer Hand an seinen Lippen das Mundstück, während seine andere Hand am Tastwerk arbeitet“ .... (Wenn der Fagottist in den sechs Skalen nicht irregeht, so könnte er in atonaler Dreistimmigkeit einen ganz sonderbaren Genuß bieten. Aber auch wenn er sich in viermal 36 Tönen nicht irrt, entsteht auf alle Fälle der Wunsch des nur zweiohrigen Dirigenten, aus dem Tonirrenhaus baldmöglichst entrinnen zu können!)

Cimbro bleibt aber nicht allein bei physikomathematischen Formeln stehen, sondern bringt auch klingende Beispiele (a) [siehe am Schluß].

Dieses Beispiel ist gefährlich. Seine Zweiteilbarkeit und die Mündung im dominantgehörten a zeigt den eingewurzelten Tonalisten, der die ^{n}h und ^{nn}h garnicht empfindet.

Das Beispiel (b) [siehe am Schluß] ist hingegen (wenn auch mathematisch aufgestellt) von einnehmenderer Art.

Cimbro sensibilisiert sodann unsere bürgerlichsten Akkordverbindungen (Beispiele c und d), die eine Hypersensibilisierung garnicht fordern. Auch wird mit Hilfe der Dritteltöne moduliert; ein Beispiel (e) bringt die Modulation von C^n-dur nach C⊔-dur, ein anderes von C⊔ nach C^s.

Und wohin mit dem ganzen Plunder von doppelt und dreifachen Sensibilitäten? Cimbro sagt: sorpresa, stupore. Also Überraschung, Erstaunen, Erstarrung. Während die zeitgenössische Malerei nach Abstraktion strebt, wird die aus vollkommenster, edelster Abstraktion kommende Musik im Naturalismus der Überempfindsamkeit verebben. Cimbro verspricht von der Dritteltonmusik mit ihrem Hang nach sorpresa und stupore spezielle Wohltaten für die dramatische Musik. Sein Echobeispiel (f) geht noch weiter und endet im Naturalismus des physikalischen Phänomens.

Und nun lesen wir die Worte Tschuang-Tses*, der sie vor 2000 Jahren niederschrieb:
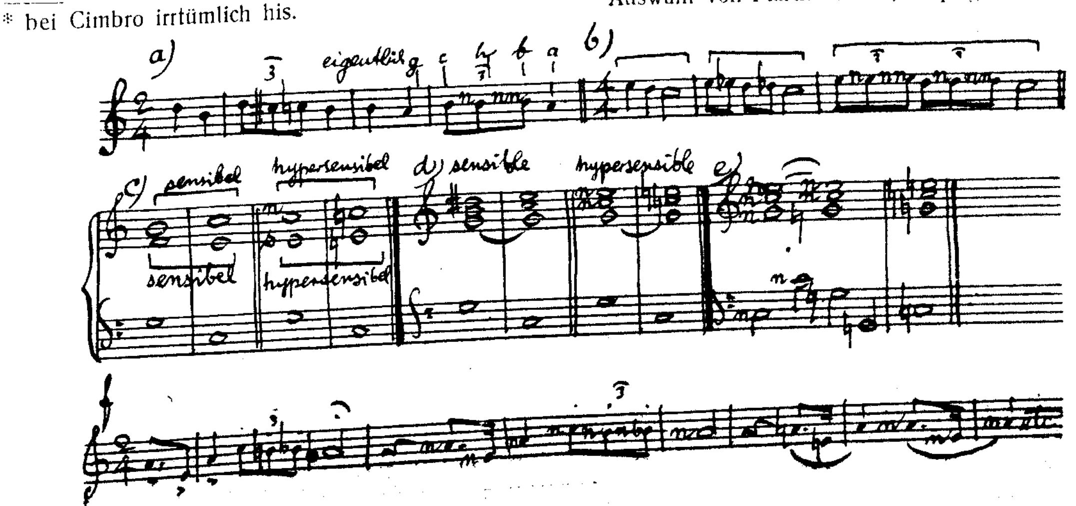
„Überfeinerung des Sehens führt zur Ausschweifung in Farben; Überfeinerung des Hörens führt zur Ausschweifung in Tönen; Überfeinerung der Menschenliebe führt zur Verwirrung der Tugend; Überfeinerung der Gerechtigkeit führt zur Verkennung der Grundsätze; Überfeinerung der Riten führt zur Abweichung vom wahren Ziel; Überfeinerung der Musik führt zur Lockerung des Geistes; Überfeinerung des Wissens führt zur Vorherrschaft des Werkzeugs; Überfeinerung des Scharfsinns führt zur Ausdehnung der Tadelsucht.

Ruhen die Menschen in den natürlichen Bedingungen des Daseins, dann mögen diese acht Elemente sein oder nicht, es macht nichts aus. Ruhen aber die Menschen nicht in den natürlichen Bedingungen, dann werden diese acht Elemente zu Hindernissen und zu Raubmächten, und sie stürzen die Welt in Verwirrung.“

Ruhen wir in den Bedingungen der Natur, oder berechnen wir sorpresa und stupore mit Plus und Minus von $^1/_3$ und $^2/_3$?

* bei Cimbro irrtümlich his.

* Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse. (Deutsche Auswahl von Martin Buber, Leipzig, Inselverlag).



Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Bückmann, Robert [München-Gladbach]: Suite noch ungedruckt

Goossens, Eugène: The eternal rhythme. Symphonic poeme noch ungedruckt. Uraufführ. 19. 10. London

Heger, Robert [Nürnberg]: Symphonie Nr 1 (d) noch ungedruckt

Herzig, Frank [Waldenburg in Schles.]: op. 22 Ein Tannhäuser, phantast. Symphonie; op. 33 Stimmungsbilder aus Russisch-Polen; op. 37 Aus unseren Tagen, Suite noch ungedruckt

Indy, Vincent d': Poème des rivages. Suite erscheint demnächst [bei Durand]

Nielsen, Carl: op. 39 Sagentraum. (Symphon. Dichtung) Hansen, Lpz Part. 12 M.; St. 12 M.

Siegl, Otto [Leoben]: Galante Abendmusik in 5 Sätzen noch ungedruckt. Uraufführ. 11. 4. Graz

Suter, Hermann: op. 17 Symphonie (d). (Part. u. St. schon früher erschienen) Klav.-A. zu 4 Hdn Hug, Lpz 12 M.

b) Kammermusik

Bose, Fritz: op. 13 Duo (B) f. 2 Pfte zu 4 Hdn. Siegel, Lpz 8 M.

Casella, Alfredo: Streichquartett in 5 Sätzen noch ungedruckt

Durey, Louis: Sonate p. Flûte et Piano noch ungedruckt

Händel, G. F.: Kammersonate f. Flöte (od. Oboe oder Viol.) m. Klav. u. Vcell ad lib. (Max Seiffert) Nr 10 (h) 4,20; Kammertrios f. 2 Viol. (Fl. od. Ob.), Vcell (od. Fag.) u. Klav. (M. Seiffert) Nr 12 u. 13 (g) je 4,80 Breitkopf & Härtel

Kahn, Robert: op. 69 Suite f. Viol. u. Pfte. Bote & Bock, 12,50 M.

Malipiero, G. Francesco: Rispetti e strambotti. Preisgekr. Streichquartett erscheint demnächst bei Chester, London

Pijper, W.: Sonate f. Viol. u. Klav.; dsgl. f. Vcello u. Klav. P. M. Brockmann & van Poppel, Amsterdam je 6 M.

Rabel, Anton: op. 2 Romantische Stücke f. Viol. u. Pfte. Wunderhorn-Verl., München 3 M.

Ravel, Maurice: Duo p. Viol. et Violoncelle erscheint demnächst [bei Durand]

Schmalstich, Clemens: Sextett f. Klav., Flöte, Oboe, Klarin., Fag. u. Horn noch ungedruckt [Uraufführung 25. 10. Berlin]

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 30 Paraphrase über ein Thema von Liszt für zwei Klaviere. Part. Schott, Mainz 3 M.

Schmitt, Florent: op. 68 Sonate in franche forme p. Viol. et Piano. Durand, Paris 12 fr.

Siegl, Otto [Leoben]: Sonate f. Geige u. Klav. noch ungedruckt Uraufführung 7. 5. Graz

Simon, James [Berlin-Grunewald]: Quintett f. Oboe u. Streichquartett (in einem Satze) noch ungedruckt Uraufführung 4. 11. Berlin

Straesser, Ewald: op. 42 Viertes Quartett (e) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. Peters, Lpz Part. 1,50 M.; St. 5 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albeniz, J.: op. 165 España. Six Feuillets d'Album p. Piano. Schott, Mainz 3 M.

Bach, Joh. Seb.: Konzert (c) f. Viol. u. Oboe (oder 2. Viol.) bearb. v. Max Seiffert. Mit Klav. Peters, Lpz 2 M.

—: Klavierwerke (Busoni) Bd 13 (Italien. Konzert, Partita in h). Breitkopf & Härtel 4 M.

Becker, Hugo: op. 13 Sechs Spezial-Etüden zur Förderung größerer Leichtigkeit im Bewegungssystem des Violoncellisten. Hansen, Lpz 6 M.

Bizet, Georges: Bilder vom Rhein. Sechs Lieder ohne Worte f. Klav. Peters, Lpz 1,50 M.

Geierhaas, Gustav: op. 5 Passacaglia (cis) f. Org. Peters, Lpz 1,50 M.

Gohlisch, Wilh. Ferd.: op. 8 Scherzo f. Viol. m. Orch. Gries & Schornagel, Hannover Part. 5 M., St. 4 M.; mit Klav. 3 M.

Haas, Joseph: op. 53 Hausmärchen. Neun Klavierstücke. Wunderhorn-Verl., München 2 M.
Händel, G. F.: Konzerte f. Orgel (Max Seiffert) Nr 13 (= op. 7 Nr 4, F). Breitkopf & Härtel 4 M.
Haydn, Jos.: op. 84 Sinfonie concertante f. Viol., Vcell, Oboe u. Fag. Mit Klav. bearb. (Hans Sitt). Breitkopf & Härtel 6 M.
Heinze, Walter: Orchesterstudien f. Oboe. Breitkopf & Härtel 3 M.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 58 Innere Stimmen. Acht Charakterstücke f. Harmon. Simon, Berlin 4 M.
Klemetti, Heikki: Historische Tänze aus Finnland. F Pfte H. 3. Lindgren, Helsingfors 1,60 M.
Klengel, Julius: op. 57 Hymnus f. 12 Violoncelle. Breitkopf & Härtel Part. 8 M.; St. 6 M.
Koch, Friedrich F.: op. 44 Gethsemane. Lamento f. Org. Kahnt, Lpz 2 M.
Kodaly, Zoltan: op. 3 Neun Klavierstücke Neue revid. Ausg Alberti-Verl., Berlin-Wilmersdorf 4 M.
Kubelik, Jan: Konzerte f. Viol. Nr 1 (c), 2 (D), 3 (E). Mit Pfte. Stary, Prag-Smichow je 60,00 M. [!]
Melartin, Erkki: op. 11 Skizzen. 5 Klavierstücke 2,50 M.; op 91 Licht und Schatten. 7 kleine Stücke f Pfte 3 M. Lindgren, Helsingfors
Merikanto, Oscar: op. 101 Klavierstücke. 5,50 M. ders. Verl.
Miller, Karl: Hibernia. Große irische Fantasie f. Pfte mit Streichquartett. Verlag Aurora, Dresden 12 M.
Palgrem, Selim: op. 63 Klavierstücke. Lindgren, Helsingfors 12,50 M
Pesenti, Gustavo: op. 6 Suite f. Pfte. Breitkopf & Härtel 3 M.
Rabel, Anton: op. 21 Sommertage. Kleine Stimmungsbilder f. Pfte. Wunderhorn-Verl., München 3 M.
Sibelius, Jean: op. 94 Klavierstücke. Westerlund, Helsingfors 14 M.
Tappert, Wilhelm; Übungen für die linke Hand allein (Klav.). Neue Ausg. (Paul Wittgenstein). Simrock, Berlin 5 M.
Windsperger, Lothar: 15 Improvisationen f. Viol. allein. Schott, Mainz 6 M.
Winternitz, Arnold: op. 19 Fünf Klavierstücke. Bote & Bock je 1,80–2,00 M.
Zilcher, Hermann: op. 21 Konzertstück (a) f. Vcell. Mit Klav. Breitkopf & Härtel 3 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern (u. sonstige theatralische Musik)

Benda, Georg: Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikal. Zwischensätzen. Siegel, Lpz. Orch.-Mat. leihweise; Klav.-A. (Alfred Einstein) 6 M.
Braunfels, Walter: op. 30 Die Vögel. Ein lyrisch-phantastisches Spiel nach Aristophanes. Klav.-A. Universal-Edit. Wien 20 M.
Grovlez, Gabriel: Le marquis de Carabas. Opéra comique noch ungedruckt
Heath, John R.: The lamp. A chamber music drama noch ungedruckt
Lortzing, Albert: Rolands Knappen. Märchenoper. Neue Bearb. (G. R Kruse), Stahl, Berlin Klav.-A. 30 M.
Niehr, Gustav: Der Schelm von Bergen. Romantische Oper. Hansa-Verl., B.-Wilmersdorf Klav.-A. (Arthur Dette) 15 M.
Paër, Ferd.: Diana und Endymion, Dramat. Kantate. Stahl, Berlin Klav.-A. (Preben Nodermann) 12 M.
Zilcher, Hermann: op. 39 Musik zu Shakespeares Wintermärchen. Part. u. Orch.-St. Breitkopf & Härtel. Preis nach Übereinkunft

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, J. S.: Arien aus Kantaten. Mit Pfte (Karl Straube, Max Schneider) (a) f. Tenor, (b) f. Baß Peters, Lpz jeder Bd 2,50 M.
—. Die Lieder aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach f. d. prakt. Gebrauch hrsg. (Herm. Roth). Peters, Lpz 1,50 M.
Bach, Nicolaus: Messe (e) f. d. prakt. Gebr. hrsg. (Victor Jung, Alex. Fareanu). Part. Breitkopf & Härtel 15 M.
Blech, Leo: Wiegenlied (Blüthgen). Für eine Singst. mit Klav. — in: Sang u. Klang-Almanach 1921
David, K. H.: op. 21 Sechs Gesänge f. vierst. Frauenchor m. Orch. Breitkopf & Härtel. Klav.-A. 6 M.
Duis, Ernst: Das Rosenband. Lieder zur Laute aus der empfindsamen Zeit. Zwißler, Wolfenbüttel 5,50 M.
Duvosel, Lieven: Sanctus für Knabenchor, kl. u groß. gem. Chor, Orch. u. Org. Klav.-A. Breitkopf & Härtel 4 M.
Fiebach, Otto: Große Liturgie f. 8st. Chor u. Kinderchor (dauert 1½ St.) noch ungedruckt
Haas, Joseph: op. 52 Lieder des Glücks (Sieben Gedichte von W. H. Metz); op. 54 Heimliche Lieder der Nacht. 6 Lieder. Für eine Singst. u. Klav. Schott, Mainz jedes Heft 3 M.
Humperdinck, Engelbert: Altdeutsches Liebeslied. Für eine Singst. m. Klav. — in: Sang- u. Klang-Almanach 1921
Kluge, Karl [Plauen]: Sturmlied f. groß. Männerchor u. Orch. noch ungedruckt
Koch, Friedr. E.: op. 43 Drei Terzette f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Kahnt, Lpz 4,50 M.; op. 45 Heitere Madrigale f. gem. Chor. Ders. Verl. Part. 1 1,20 M., Nr 2–4 je 1 M.; jede Chorst. jeder Nr 0,30 M.
Koschitz, H.: Die Lieder der Ukraine. 18 Lieder für Männerchor. Part. G. Brauns, Lpz 11 M.
Lewin, Gustav: Neun moderne Kinderlieder f. eine Singst. m. Klav. Stahl, Berlin je 1 M.
Merikanto, Oskar: op. 96 Drei Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Westerlund, Helsingfors je 2 M.
Pfirstinger, Felix: Kirchliches Liederbuch Eine Sammlung religiöser Gesänge f. gem. Chor Hug, Lpz 5 M.
Reuß, August: op. 36 Acht Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Zierfuß, München je 1,25–2,00 M.
Rottenberg, Ludwig: Vier Gedichte von R. M. Rilke f. hohe Singst. m. Klav. Universal-Ed. 2,50 M.
— Zwei Lieder f. hohe Singst. m. Klav. U.-E. 2,00 M.
— Zwei Lieder für Bariton m. Klav. U.-E. 1,50 M.

Schreiber, Fritz: op. 13 Sechs Lieder f. 1 Singst m. Pfte. Univers.-Ed., Wien 2,50 M.

Seidl, Stefan: op. 122 Alpenglüh'n. Album bayr. Dorflieder gesetzt mit Gitarre (Heinr. Albert) Halbreiter, München 9 M.

Sibelius, Jean: op. 90 Sechs Lieder f. Singst. m. Klav. Westerlund, Helsingfors je 3,00—3,50 M.

Wickenhausser, Richard: op. 82 Chrysanthemen. Drei vierst. Frauenchöre m. Orch. nach altjapan. Poesien. Siegel, Lpz Klav.-A. je 2,50 M; jede Chorst. zu jeder Nr 0,25—0,30 M.

Winter, M. Georg: op. 144 100 Volkslieder u. volkstümliche Lieder als Wechselgesänge mit Gitarre. Siegel, Lpz 6,50 M.

Wolfurt, Kurt: op. 10 Fünf, op. 11 und 13 je Vier Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Ausg. f. hohe, mittl. u. tiefe St. Madrigal-Verl., B.-Wilmersdorf je 1,00 bis 1,40 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Ansermet, Ernest — s. Stravinsky

Bartok, Bela. By Leigh Henry — in: Musical Opinion. Oct.

Beethoven. Wie feiern wir B's 150. Geburtstag? Von Walter Baer — in: Ztschr. f. kirchenmusik. Beamte 5

Berlin. Blätter der Staatsoper . . . hrsg. v. Julius Kapp. Berlin, Schuster & Löffler Heft 1 5 M.

Berühmt. Wie werde ich berühmt? Betrachtungen von Elvira Schmuckler — in: Rhein. Musik- u Theater-Ztg 44/5

Bewertung von Kunstleistungen. Ist eine präzise, eindeutige B. von K. möglich u. notwendig? Von Leonid Kreutzer — in: Sang u. Klang-Almanach 1921

Blech, Leo: Meine „Entgleisung" in die Operette — in: Sang- u. Klang-Almanach 1921

Blessinger, Karl — s. Impotenz

Blom, Eric — s. Flattery

Bruch. Zur Erinnerung an Max B. Von Wilh. Nagel — in: Neue Musik-Ztg 3

— Von Arnold Ebel — in: Deutsche Tonkünstler-Ztg Nov.

Bruch, Max †. Von Max Steinitzer — in: Ztschr. f. Mus. 21

Carlsruhe in Oberschlesien, eine schlesische Kunststätte des 18. Jahrhunderts und seine Beziehungen zu Carl Maria v. Weber. Von Martin Klose — in: Ztschr. f. Mus. 21

Carrière, Paul — s. Farbe

Chop, Max — s. Reznicek

Cohn, Arthur Wolfgang — s. Riemann

Conze, Joh. — s. Neue Kurs, der

Corner, David Gregor, und sein Gesangbuch. Eine biobibliographische Skizze. Von Robert Johandl — in: Archiv f. Musikwiss. 4

Davies, H. Walford — s. New scales

Dette, Arthur — s. Mikorey

Deutsche Musik auf geschichtlichen und nationalen Grundlagen. Von Hermann Frhr. v. d. Pfordten 2. verb. Aufl. Quelle & Meyer, Lpz geb. 30 M.

Deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrh. — s. Dresden

Deutscher Humanismus. Aus der Musikgeschichte des dtsch. Hum. Von Peter Wagner — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1

Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Die Entwicklung der deutschen Oper seit 1900. Kritische Aufsätze. Von Julius Korngold. Leonhardt, Wien I geb. 48 M.

Dirigent. Die Kunst des Dirigenten. Von Ernst Kunewald in: Sang- u. Klang-Almanach 1921

Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Von Richard Engländer — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1

Einstein, Alfred — s. Spengler

Engländer, Richard — s. Dresden

Erpf, Hermann — s. Schönberg

Extremists versus the rest. By Ernest Newman — in: The musical Times. Nov.

Farbe und Ton. Von Paul Carrière — in: Allgem. Mus.-Ztg 45

Film und Musik. Von Leopold Schmidt — in: Sang und Klang-Almanach 1921

Finnländischer Musik, Von. Eine Skizze v. Ferd. Pfohl — in: Die Musikwelt 2

Flattery and malice in music. By Eric Blom — in: Musical Opinion. Oct.

Flesch, Carl — s. Vergilbt (Pariser Konservatorium)

Georgii, Walter — s. Reuß

Henry, Leigh — s. Bartok

Hoesslin, J. K. v. — s. Melodie

Humanismus — s. Deutsch

Impotenz. Die Überwindung der musikal. Imp. Von Karl Blessinger. Filser, Stuttg. 9 M.

Impressionistische Musik. Von Siegmund Pisling — in: Sang u. Klang-Almanach 1921

Johandl, Robert — s. Corner

Kahse, Georg Otto — s. Musik

Kapp, Julius — s. Berlin; Reznicek

Karpath, Ludwig — s. Strauß, Rich.

Klavier. Rund um mein Klavier. Von Walter Niemann — in: Die Musikwelt 2

Klaviernöte. Von Konstantin Brunck — in Neue Musik-Ztg 3

Klose, Martin — s. Carlsruhe

Korngold, Julius — s Deutsches Opernschaffen

Kretzschmar, Hermann — s. Musikgeschichte

Kreutzer, Leonid — s. Bewertung

Kühn, G. F. — s. Unbewußte, das

Kunstmusik und Schulgesang. Von Otto Steinhagen — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1

KONZERTE:

Meisters., Bußtag, 17. Nov., 3. Jan., 2. März, 7½ U.:

3 Kammermusikabende

Petzko-Schubert-Quartett

Therese Petzko-Schubert I. Viol., Lotte Trau II. Viol., Anita Ricardo-Rocamora Bratsche, Sefa Trau Cello

Karten 10— 3 u. Steuer.

VERBAND DER KONZERTIERENDEN KÜNSTLER DEUTSCHLANDS E. V.
Gemeinnützige Konzertabteilung: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17
Telephon: Amt NOLLENDORF 3885 — Telegramm-Adresse: PODIUMKUNST
Engagementsvermittlung, Arrangements von Konzerten, Vortrags- und Kunsttanzabenden für Berlin und alle Orte des In- und Auslandes
Alle Rabatte werden den Künstlern gutgebracht. Niedrigere Provisionen als bei gewerbsmäßigen Konzertagenten.



FAMA. Dr. Borchardt & Wohlauer.
(FERTIGSTELLUNG ALLER MUSIK-AUFTRÄGE)
Instrumentation. — Transposition.
Aufschreiben gegebener Melodien.
Notenschreiben.
Charlottenburg 4, Wielandstrasse 40. Tel.: Amt Steinplatz 9515



GRAMMOPHONE
Spezialität:
Salon-
Schrank-Apparate

MUSIK-HAUS PAUL SCHOLZ
BERLIN O. 34 — Frankfurter Allee 337

Pianos
nur erstklassige.
Harmoniums

Breitkopf & Härtel - Berlin W. 9 - Potsdamerstraße 21
Zentralstelle für in- und ausländische Musik
Flügel . Pianos . Harmoniums

LEO BÄCKER
Papierfabrik-Lager
an der Margaretenstraße
Potsdamerstraße 20
Lützow 5251
Berlin W 9

Ständig Lager in Hand-Bütten
Bütten für Graphik / Japanfaser für Holzschnitte
Bibliofilen-Papiere / Edle Bücherdruckpapiere



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 7[illegible] Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Thyrow bei Berlin. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.— (Ausland Mk. 7,—). Viertelj. Abonn. Mk. 15. (Ausland Mk. 37.—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50.

Nr. 21 Berlin, den 16. Dezember 1920 I. Jahrgang

INHALT

Musik und Utopie

(Anläßlich Beethovens 150 jährigen Geburtstages.)

Von Karl Spannagel

„Deine Musik, daß sie hätte um die Welt sein dürfen, nicht um uns!"
(Rilke.)

Jedem, der unseres Glaubens ist, dämmert einmal die schmerzliche Erkenntnis auf, daß musikhafter Rausch uns letzten Endes eine Lüge sein muß. Einsamkeit ist unser tiefstes Gesetz geworden und auch der utopische Glanz unseres augenblicklichen Erlebens hilft nicht darüber hinweg. Keiner kann mehr darunter leiden als der Musiker, der von der Natur dazu bestimmt ist, das a priorische Sein aller Dinge zu erklären. Ihm hat die Zeit seine Welt geraubt, und was übrig geblieben ist, reicht zu letztem Klang nicht mehr aus. So gottlos sind wir freilich schon geworden, daß uns Musik nur noch eine qualvolle Richtung, eine Sehnsucht bedeutet. So treulos, daß wir wähnen, ein neuer Gott vertriebe mit seiner Wiederkehr zugleich die Musik von unserer Erde. Vergessen haben wir allen seligen Gesang vor uns. Mozarts Cantabile leuchtet uns an einem fremden Himmel auf, der uns verstoßen hat.

Was übrig geblieben ist, ist allein die Sehnsucht, für die es kein a priori, also auch keine Musik gibt. Die Musik der Sehnsucht bleibt zufällig, nur dem Einzelnen ein Anker in der Zeit, deshalb von jedem angreifbar. Harmonie als Symbol — eine verzückte Vereinigung im Glauben — ist sinnlos geworden. Wir wissen, daß Kunst eine Sphäre ist, die sich durch ihre eigene Existenz rechtfertigt. So ist uns nur geblieben Dissonanz als Waffe gegen unsere sinnlose Umwelt. Enttäuscht wenden sich die Menschen von solchem Klang, nicht ahnend, daß wir Musiker mit härtestem Fluch beladen sind. Wohl sind wir uns bewußt unserer Verantwortung gegen ein a priorisches Dasein. Uns allen schwebt ein ferner Klang vor, in dem Symbol und Ding zusammenfallen. Doch die Formel ist uns geraubt, und übriggeblieben ist nur die Qual und Zerrissenheit.

Hier leuchtet Beethoven wieder auf. „Diese unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik", sagt Rilke von seinem Antlitz. Zerrissenstes Menschentum ruft aus seiner Tiefe. Der Gesang schwand mit dem Tage seiner Geburt aus der Welt, ungeheuere Musik springt aus den Fugen seiner Zerrissenheit, der Auseinandersetzung mit seiner Sendung. Er geht nicht verklärt zu Gott ein, sondern scheidet in harter Qual im Bewußtsein eines dämmernden Anfangs aus dem Leben. So ungeheuer ist zwar seine Gewalt — und das mag uns ein Trost sein —, daß uns sein Klang umfangen will wie ein blühendes Eden, doch wissen wir es und bekommen es zu spüren, daß hier ein Mensch gewesen ist voller Sehnsucht, den Blick visionär über die Grenzen seiner Kraft gerichtet.

Rettung wurde ihm im Kampf die Form. Symphonische Form wurde für ihn geniale Synthese seines ausbrechenden Gesanges und seiner Qual. Hierin ruht Erlösung für ihn. Sie wird ihm Symbol für seine Tat, zwar ein Symbol, das nicht a priori vorhanden war, doch mit Keulenschlägen formt er ein Gefäß für sich, deshalb leuchtet sein Name über seiner Musik. Letzte metaphysische Kongruenz blieb auch ihm versagt. Aus seiner letzten Symphonie rufen Menschenchöre. — Flucht aus der Musik. — Trümmer seiner letzten Klänge sind uns überkommen — ich denke hauptsächlich an die letzten Streichquartette — deren Sinn wir heute fühlen, aber noch nicht auszudrücken vermögen, vor denen wir heute noch ratlos stehen, nicht-wissend, ob es ein Anfang ist oder die Folge versagenden Gehörsinnes, ein Ende.

Beethovens Titanenkampf mit sich und der Umwelt blieb ohne Reflexion das, was er im tiefsten Sinne bedeutet: Die Unmöglichkeit einer letzten Kongruenz. Nie wurde hier Zerrissenheit sich selbst zum Objekt, nie wurde Verzweiflung Sakrament, nie Chaos Stoff. Keine Utopie leuchtet in seiner Musik auf. Deswegen blüht etwas wie Seligkeit und Erlösung in seinem Klang. Kein Zufall, daß Beethoven weder Form noch Klang revolutionierte. Höchstens überlastet er die gegebenen Möglichkeiten. Alles was vor ihm sich abspielte um Sonate und Symphonie, erscheint als göttlicher Auftakt in seiner Sphäre. Klang und Form ergriff er und schmolz beides in der einzigen qualvollen Geburtsstunde seines ganzen Lebens zum einzigartigen Kosmos seines Schicksals ein. Im Glanz und der Intensität dieses symphonischen Kosmos verblaßt alles nach ihm. Darüber hinaus führt kein Weg für uns.

Es nützt nichts, an der Erinnerung zu zerren. Kein Reigen seliger Geister will uns mehr erklingen. Hinter allen Versuchen grinst uns die Einsamkeit des Menschen an, ein völlig musikloses Phänomen, und aus der Frömmigkeit des Einzelnen tönt uns eine graue Homophonie entgegen, zu der die antwortenden Chöre der Betenden und Heiligen fehlen.

Es darf uns nur darauf ankommen, Herr der Verzweiflung, das heißt unseres Unterganges zu werden. Nur dem Musiker wird es möglich sein, wieder unschuldig zu werden, blühende Insel im Strom der Zeit, auf der ein unbegreiflicher Gesang ertönt. Muß es möglich sein, damit er den Boden seiner göttlichen Existenz nicht verliert. Insel freilich bleibt er.

Vergessen wir die Utopie unseres Daseins! Dann blüht durch unsere Klänge Gott wieder auf in unserer Zeit — gegen unsere Zeit.

❀

Prometheus von Skrjabin

Von L. Sabanejew

Es ist schwer, bei der Analyse des Skrjabinschen Schaffens die einzelnen Gestalten desselben von der allgemeinen Idee, der endgültigen „Kunstidee" des Komponisten zu trennen. Die Kunstidee als ein mystischer Vorgang, der zum Erreichen eines ekstatischen Erlebnisses dient — dem Sehen in höheren Plänen der Natur. Wir finden eine logische Entwicklung dieser Idee von Skrjabins erster Symphonie an vor. Ist dies in der ersten Symphonie ein Hymnus der Kunst als Religion, in der dritten die Befreiung des Geistes von Ketten, die Selbstbehauptung der Persönlichkeit, so ist es im „Poème de l'extase" die Freude des freien Vorganges, die Schaffensekstase. Dies alles sind verschiedene Entwicklungsstadien einer und derselben Idee in Skrjabins Schaffen: die Idee eines grandiosen Ritualvorganges, in welchem zum Zweck des ekstatischen Aufschwunges alle Erregungsmittel, alle „Sinnenliebkosungen" (anfangend mit Musik bis zum Tanz — mit Lichtspielen und Symphonien von Düften) ausgenutzt werden. Wenn man tief in das Wesen der mystischen Kunst Skrjabins eindringt, wird es klar, daß man weder Grund noch Recht hat, diese Kunst ausschließlich mit Musik abzugrenzen. Die mystisch-religiöse Kunst, die dem Ausdruck der sämtlichen geheimen Fähigkeiten des Menschen, dem Erreichen der Ekstase dient, brauchte immer und von jeher alle Mittel zur Wirkung auf die Psyche. Dasselbe entdeckten wir z. B. in unserem gegenwärtigen Gottesdienst, dem Sprößling der antiken mystischen Ritualvorgänge. H[illegible] in diesem Falle, wenn

auch im kleineren Maßſtabe, die Idee der Vereinigung der Künſte in eins nicht konſerviert, ſehen wir hier nicht die Muſik (Geſang, Glockenklänge), plaſtiſche Bewegungen (das Knien, das Ritual der prieſterlichen Handlung), Spiel der Düfte (Weihrauch), Lichtſpiel (Kerzen, die allgemeine Beleuchtung), Malerei? — Alle Künſte ſind vereinigt zu einem harmoniſchen Ganzen, zu einem Ziel — dem religiöſen Aufſchwung.

Dieſer Aufſchwung kommt zuſtande trotz der Einfachheit der ſämtlichen hier gebrauchten Mittel: von den Künſten, die heute in der Kirche gebraucht werden, iſt die Muſik allein zu einer großen ausgeſprochenen Entwicklung gekommen; die übrigen ſind ſchwach, beinahe atrophiert. Die einzelnen Zweige der Kunſt haben ſich ſeit der Zeit der antiken religiöſen Handlungen ſelbſtändig gemacht und erreichten getrennt eine verblüffende Vollkommenheit.

Es iſt die Zeit der *Wiedervereinigung* dieſer ſämtlichen zerſtreuten Künſte gekommen. Dieſe Idee, die unklar ſchon von Wagner formuliert wurde, iſt viel klarer durch Skrjabin formuliert. Alle Künſte, von denen jede eine enorme Entwicklung erreicht hat, müſſen, in einem Werk vereinigt, die Stimmung eines ſo titaniſchen Aufſchwunges geben, daß ihm *unbedingt* eine richtige Ekſtaſe, ein richtiges Sehen in höheren Plänen folgen muß.

Es ſind aber nicht alle Künſte in dieſer Vereinigung gleichberechtigt. Die Künſte, die unmittelbar ſich den Willensimpulſen unterordnende Subſtanz als Material haben, d. h. die fähig ſind, den Willen unmittelbar zum Ausdruck zu bringen — dieſe Künſte werden dominieren (Muſik, Wort, plaſtiſche Bewegung). Die Künſte aber, deren Material von den Willensimpulſen nicht abhängt (Licht, Duft), bleiben untergeordnet: ihre Beſtimmung iſt Reſonnanz, um den durch die Hauptkünſte hervorgebrachten Eindruck zu verſtärken. Dies ſind die Künſte, die bis jetzt unentwickelt blieben, was auch vollkommen klar iſt, da, wie geſagt, ſie zu ſelbſtändiger Exiſtenz ohne Mitwirkung der Hauptkünſte nicht fähig ſind.

Solange aber die Idee des „Myſteriums“ d. h. die Idee im ganzen, noch nicht verkörpert iſt, wäre der Verſuch einer *teilweiſen* Vereinigung der Künſte (wenn auch fürs erſte von nur zwei Künſten) angebracht. Einen ſolchen Verſuch machte Skrjabin in ſeinem Prometheus: er vereinigte die Muſik mit einer der „begleitenden“ Künſte, mit „Farbenſpiel“, das dabei, wie auch zu erwarten iſt, eine ſehr untergeordnete Stellung hat. Die Farbenſymphonie des Prometheus beruht auf dem Prinzip der korreſpondierenden Klänge und Farben, über welche wir ſchon früher in der „Muſik“ geſprochen haben*. Jede Tonart hat eine korreſpondierende Farbe, jeder Harmonienwechſel hat

*) In diesem Artikel („Musik“, Moskau, Januar 1911, Nr. 9, S. 199) sagt *Sabanejew*: die musikalischen Farbempfindungen Skrjabins können gewissermaßen eine Theorie darstellen, die allmählich das Bewußtsein des Komponisten selbst erreicht. Die Tabelle:
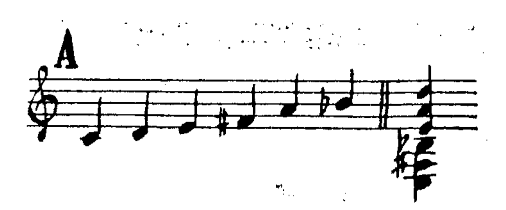
C .	Rot	Fis .	Blau, grell
G .	Orange-rosa	Des .	Violett
D .	Gelb	As .	Purpur-violett
A .	Grün	Es .	Stahlartig mit
E .	Blau-weißlich	B .	Metallglanz
H .	ähnlich dem E	F .	Rot, dunkel

Bei Verteilung dieser Töne auf den Quintenkreis springt die Regelmäßigkeit ins Auge. Die Farben verteilen sich beinahe vollkommen der Spektralordnung entsprechend, indem Abweichungen nur im Sinne der Gefühlsintensität zu konstatieren sind (z. B. E-dur - Mondweislich). Die Töne Es und B finden im Spektrum keinen Platz; nach Skrjabin haben diese Töne eine unbestimmte Farbe, aber ein ausgesprochen präzises Metallkolorit. — Dieses Farbenentsprechen wurde von Skrjabin in seinem „Prometheus“ gebraucht. Diejenigen, welche den „Prometheus“ mit entsprechenden Lichteffekten gehört haben, mußten eingestehen, daß der musikalische Eindruck tatsächlich vollkommen durch die entsprechenden Beleuchtungen gedeckt wurde und durch dieselben eine verdoppelte Kraft bekam und bis zur letzten Steigerung gebracht wurde. Und dies trotz des sehr primitiven Beleuchtungsapparates, welcher die Farben nur annähernd lieferte.

e Folge

einen korreſpondierenden Farbenwechſel. Dies alles ruht auf der Farbenklangintuition, über welche A. N. Skrjabin verfügte. Im Prometheus iſt die Muſik von der Farbenharmonie beinahe untrennbar. Dieſe ſonderbaren ſchmeichelnden und zur ſelben Zeit tief myſtiſchen Harmonien ſind in dieſen Farben entſtanden. Der durch die Muſik verurſachte Eindruck wird durch dieſes Farbenſpiel unbeſchreiblich verſtärkt; hier wird das Tieforganiſche dieſer Skrjabinſchen „Laune" und ihre ganze äſthetiſche Logik klar.

Wir wollen die muſikaliſche Seite des Prometheus unterſuchen. In der „Muſik" habe ich ſchon Gelegenheit gehabt, darauf aufmerkſam zu machen, daß der Prometheus eine Kriſtalliſation des Skrjabinſchen Stils der letzten Periode darſtellt. Seit dem erſten Kompoſitionsverſuch ſuchte Skrjabin ununterbrochen nach jenen Akkorden, nach jenen myſtiſchen Klängen, welche ſeine Ideen verkörpern können. Einem Kenner ſeines Schaffens fällt es nicht ſchwer, die Evolution der ſpezifiſch – Skrjabinſchen Harmonie von dem erſten Werke bis zum Prometheus zu verfolgen. Dieſe Evolution ging auf einem rein intuitiven Weg vor ſich. Erſt in ſeinem letzten Werk ſind die harmoniſchen Prinzipien, welche er ſchon früher unbewußt benutzte, ſeinem Bewußtſein klar geworden. Es iſt unmöglich, darin die Äußerung der verblüffenden Eigenſchaften der muſikaliſchen Intuition nicht zu ſehen. Iſt es denn nicht wunderbar, daß die von Skrjabin zu verſchiedenen Zeiten unbewußt gebrauchten Harmonien, die er ohne jede „theoretiſche" Abſicht zu finden verſtand – daß dieſe ſämtlichen Elemente plötzlich ſich einer ſtrengen Geſetzmäßigkeit unterordneten, ſich in Grenzen einer beſtimmten Tonleiter, eines beſtimmten muſikaliſchen Prinzips finden ließen? Da iſt dieſe Tonleiter, welche aus ſechs Klängen beſteht, und die Grundharmonie, beſtehend aus den ſechs Klängen dieſer Tonleiter mit der Verteilung derſelben nach den Quarten.



In dieſer Harmonie und bei dieſer Anordnung derſelben läßt ſich die größte Mannigfaltigkeit der Intervalle beobachten: die reinen Quarten e-a, a-d, die übermäßigen Quarten c-fis, b-e, und die verminderte fis-b. Die Tonleiter ſelbſt c d e fis a b wird akuſtiſch gerechtfertigt. Dieſe Klänge ſind Obertöne der ſogenannten harmoniſchen Reihe der Klänge, d. h. ſolcher, deren Schwingungen zueinander als eine Reihe ſich folgender Zahlen ſtehen.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 . . . .

Die erwähnte Tonleiter (c d e fis a b) beſteht aus Klängen 8, 9, 10, 11-13, 14, woraus zu ſchließen iſt, das wir in dieſem Falle theoretiſch nicht die richtigen fis a und b finden, die uns bekannten fis a und b, ſondern andere, d. h. ſie klingen alle tiefer als bei der temperierten Stimmung.

Den erhaltenen Akkord hält Skrjabin für eine Konſonanz, und tatſächlich iſt er eine Ausdehnung des gewohnten Begriffes eines Konſonanzakkordes, d. h. eines Akkordes welcher keine Auflöſung verlangt.

Unſer gewöhnlicher Dreiklang iſt nur ein Fall dieſes Akkordes, ein Fall, welcher durch Auslaſſen einiger Klänge beſtimmt wird:

— d — fis — a (dur) (ausgelaſſen c e b)

a c e (moll) (ausgelaſſen b d fis)

— fis — a — c — (vermindert) (ausgelaſſen b d e)

— d — fis — b — (übermäßig) (ausgelaſſen c e a)

In dieſer Harmonie finden wir eine eigenartige „myſtiſche" Stimmung, etwas, was an den Klang einer tiefklingenden koloſſalen Glocke erinnert und andererſeits etwas leuchtend Strahlendes, Irritierendes, gehoben Nervöſes, wenn dieſe Harmonie in einer hohen Lage verwendet wird. Sie ſchließt ein bedeutend größeres Element der Mannigfaltigkeit in ſich als der gewohnte Dreiklang, der ſelbſt nur ein Fall dieſer Harmonie iſt. Im Prometheus gebraucht Skrjabin beinahe ausſchließlich dieſes Harmonieprinzip, was zu einem eigenartigen Eindruck führt. Der Zuhörer, der ſich in die Welt dieſer Harmonien vertieft hat und der ihre „konſonierende" Natur fühlt, fängt an, das ganze Gewebe des Prometheus als etwas in hohem Grade Durchſichtiges zu ſehen: es wird klar, daß Prometheus unendlich einfach iſt und vollkommen „konſonierend", ſo daß hier keine einzige Diſſonanz zu finden iſt. Das erklärt ſich auch dadurch, daß infolge einer großen Anzahl von Klängen in dieſer Harmonie der Autor beinahe vollkommen die Wechſel- und durchgehenden Noten vermeiden kann, die in der Harmonie nicht eingeſchloſſen ſind, alle melodiſchen Stimmen ſind auf den Klängen der begleitenden Harmonie gebaut, alle Kontrapunkte ſind demſelben Prinzip untergeordnet.

Nur dieſe Tatſache gibt die Möglichkeit, — bei dem vollkommenen „Konſonieren" und bei ausſchließlicher Durchſichtigkeit des Werkes — zur ſelben Zeit fünf bis ſechs verſchiedene Themata und den thematiſchen Urſprung der Figuren zuſammenzubringen.

Es iſt nicht unintereſſant, die Evolution der Skrjabinſchen Harmonie von ſeinen früheſten Werken an zu verfolgen.

Schon im Walzer op. 1 (Verlag Jürgenſon) gibt es die Harmonie,

as fes (as) c ges (ges c fes as)

in welcher wir ohne Schwierigkeit die Züge des künftigen ekſtatiſchen Skrjabins erkennen. Hier fehlen nur zwei Noten bis zur Harmonie des Prometheus, b und es.

Nach einer ziemlich langen Pauſe erſchienen zur Zeit der zweiten Symphonie und der dritten Sonate dieſe Harmonien wieder, wenn auch noch immer nicht vollſtändig, in der Form des ſogenannten Nonakkordes mit übermäßiger (oder vermindeter) Quinte. In dieſer Form gehört der Skrjabinſche Akkord in die Tonleiter der Ganztöne, wenn auch ſein organiſcher Urſprung weit von der Ganztonſkala ſteht.

Dieſer Akkord fängt an in der Muſik Skrjabins zur Periode der dritten Symphonie zu „dominieren", als im Laufe eines Sommer annähernd 40 kleine Werke komponiert worden waren, einſchließlich der „tragiſchen" und „ſataniſchen" Poème, der Poème op. 32, und der vierten Sonate. Hier erſcheint die Harmonie des Prometheus zum erſtenmal in voller Geſtalt, z. B. in „Préludes op. 37 No. 2 (der ſechſte Takt):

gis fis ais his cis cisis.

Dieſe volle Form finden wir aber doch nicht ſehr oft in dieſer Periode. Öfter in der letzten Phaſe (Poème de l'extaſe, fünfte Sonate).

Im Poème de l'extaſe erſcheint die ſynthetiſche Harmonie im Augenblick des Kulminationspunktes (Seite 41 der Partitur):

es a fis c g b (es g).

In der fünften Sonate, die harmonisch dem Prometheus näher steht, finden wir sie im zweiten Thema; in „Fragilité" und anderen kleinen Werken der letzten Zeit erscheint sie sehr oft. Aber ihre konsequente und volle Durchführung beobachten wir nur im Prometheus.

Damit beginnt das Prometheus-Poem des schöpferischen Geistes, welcher schon frei geworden, frei die Welt schafft. Das ist seine Art symphonischen Konspektes des Mysteriums, durch welche die Mitwirkenden einst gezwungen werden, die ganze Evolution des schöpferischen Geistes mit zu erleben, und von wo her die Teilung in empfangende passive und in kunstschöpfende Menscheninterpretion ihr Ende finden wird.

Einiges über Instrumentation

Von Heinrich Kaminski

Wie? Instrumentation?

Als ob heute noch einer kommen müßte, um über Instrumentation zu predigen?! Nicht wahr?

Hm, sehen wir uns das Ding einmal genauer an.

Was ist eigentlich „Instrumentation"?

Oder fragen wir zunächst: Was versteht man heute darunter?

Nun, einen farbigen Orchestersatz, die (mitunter auch im Anspruchsvollen steckenbleibende) Inanspruchnahme des Orchesters und seiner Farben für orchestral (oder auch nicht orchestral) gedachte Musik. Genauer: „instrumentieren" heißt heute, die Klangfarben der einzelnen Orchesterinstrumente in möglichst reizvoller Weise benutzen, sei es nun zu erhöhter Charakterisierung oder zu rein coloristischen Zwecken (Farbreizwirkungen).

Schön. Und jeder wird zugeben, daß in dieser Hinsicht heute Erstaunliches geleistet wird. Ja, man könnte fast sagen, daß diese, als Ergebnis einer notwendigen und berechtigten Entwicklung gewonnene Orchestertechnik heute so zur Blüte gebracht, so ausgebaut und eingebürgert ist, daß auch der harmloseste Conservatoriumszögling mühelos jedes gewünschte Stück „modern instrumentiert".

Ich erlebte wenigstens derartiges an der Hochschule in R., wo damals im Unterricht allerhand Klavierstücke zu „instrumentieren" aufgegeben wurden — was mich veranlaßte, den geheiligten Räumen dieser hohen Schule kurz entschlossen den Rücken zu kehren. Heute mag wohl auch dort ein anderer Geist eingezogen sein. Hoffen wir es wenigstens.

Item, diese Möglichkeit der Orchesterbenutzung (die man heute eben unter „Instrumentation" versteht) wäre also errungen, ausgebaut und fruchtbar gemacht. Schön.

Wäre es aber nicht töricht und ganz verkehrt diese eine Möglichkeit der Orchesterbehandlung (etwa im Sinne eines Dogmas) als die Orchesterbehandlung schlechthin zu erklären.

Dogmen beengen, unterbinden das Leben, das ewig frei, nur den ihm innewohnenden Gesetzen folgend, sich entfalten und wachsen und blühen will.

Darum zum Henker mit allen Dogmen, wo immer sie das Leben mit Erstarrung bedrohen.

Item: „Instrumentation" stellt also eine Möglichkeit der Orchesterbehandlung dar.

Ist aber damit Sinn und Wesen des Orchesters erschöpft?

Oder auch nur annähernd erreicht?

Hat die „moderne Instrumentation" die Orchesterbehandlung erheblich vertieft?

Oder kommt sie nicht vielmehr einer Bereicherung der Mittel, i. e. einer Verbreiterung der Oberfläche, der Vordergründe gleich? (Wie gesagt ohne das Berechtigte und Notwendige dieser Entwicklung zu verkennen).

Ergibt sich daraus nicht das Postulat, nun wieder nach der Tiefe, nach dem Wesen hin zu trachten?

Und worin liegt das Wesen des Orchesters?

Es liegt beschlossen im ureigensten Wesen der Musik.

Und Wille und Wesen der Musik ist: „Leben" zu künden, „Leben" zu offenbaren „Leben" schlechthin. Gott.

Sicher, sie vermag auch zu lachen und zu weinen und jedweder Empfindung Ausdruck zu verleihn. Ja, mehr als das, demütig-willig dient sie auch unheiligem Willen zu rein äußerlicher Wirkung, zu Reizwirkung, Rauschwirkung und wozu immer sie einer gebrauchen mag.

Aber abgesehen von Vergewaltigungen letzterer Art erhalten auch alle Äußerungen eines wahrhaften persönlichen Empfindens nur insoweit Sinn und Berechtigung, als dadurch (wenn auch nur unbewußt) dem eigentlichen Ziel und Willen der Musik (und jedweder wahren Kunst) in irgend einer Weise gedient wird.

Grundsätzlich gesprochen: von persönlichem Empfinden und Erleben aussagende Musik (Kunst) erhält ihren primären Wert erst durch den darin irgendwie in Erscheinung tretenden Willen (oder die unbewußte Fähigkeit dazu), über das Persönliche hinaus zum „Leben" selbst vorzudringen, darein zu münden und, wenn auch nur stammelnd, davon zu singen, zu sagen und zu künden.

Eben dieser Wille und das gigantische Kämpfen um dieses vom Ich erlösende Ziel ist es ja auch, das Beethoven, diesem erschütternden Sänger solchen Ringens, seine einzigartige Größe verleiht, und eben darum auch verdankt gerade ihm die Musik diese unerhörte Bereicherung und Vertiefung ihrer Sprache.

Auf unsere Frage angewandt heißt das: die Entdeckung und Nutzbarmachung all der Farbnuancen der einzelnen Orchesterinstrumente erhält ihren eigentlichen Wert erst dadurch, daß diese neuerworbenen Ausdrucksmöglichkeiten des Orchesters als Bereicherung der Sprachmittel eben jenem angedeuteten Ziel und Zweck der Musik zugeführt und dienstbar gemacht werden.

Das heißt: die sich gerade als Selbstzweck gebärdende Herrschaft des beinahe zum alleinseligmachenden Dogma gewordenen „Orchesterkolorits" ist zu brechen, und von der vorwiegend coloristischen Benutzung des Orchesters ist fortzuschreiten zu einer seinem eigentlichen Wesen wieder gerechter werdenden Schreibweise.

Eigentlichstes Wesen des Orchesters aber ist: ein Chor vielfältiger Stimmen und eine lebendige Gemeinschaft zu sein, in der jedes Glied auf seine Art und seiner Natur entsprechend redet und singt und einstimmt in den Chor des Ganzen.

Natur und Wesen dieser Glieder deutlicher gemacht, zu reicherer Entfaltung gebracht zu haben, ist zweifellos das nicht zu unterschätzende Verdienst der „modernen Instrumentation" in ihrer bisherigen Entwicklung.

Sie zu lebendigen Einheiten und beredten, würdigen Gliedern einer von Hohem kündenden Gemeinschaft weiter sich entfalten zu lassen, das bleibt noch zu tun.

Praktisch gesprochen: genug der Nur-Farbigkeit!

Nicht noch differenziertere, noch raffiniertere Klangfarbenmischungen gilt's heute aus dem Orchester herauszuholen (das schließlich doch kein Farbentopf, sondern eine Gemeinschaft lebender Wesen ist!) — worüber noch manches zu sagen wäre, besonders auch hinsichtlich der notwendigen Rückwirkung einer solchen die Instrumente nur als Farbe traktierenden Orchesterbehandlung auf den Orchestermusiker!*

Wessen es nun bedarf: den unbegrenzten Reichtum der Sprache des Orchesters zum Blühen zu bringen, die unerschöpfliche Fülle, die ihm die Sprachmöglichkeiten jedes einzelnen seiner Glieder verleihen, zur Entfaltung zu bringen.

Angewandt: jedem Instrument sein Recht. Jedem seine Sprache!

Und fort mit der sprachverwirrenden Willkür, die (um nur einige Beispiele zu nennen) irgend einer aparten Farbe zuliebe etwa der Posaune zumutet, ganz gegen ihre Natur und Würde der behenden Lustigkeit einer Klarinette nachzueifern, oder etwa der Trompete solche Töne entpreßt, daß man beinahe ganz vergessen könnte, wie edel dieses schöne Instrument zu sprechen vermag und seiner Natur nach sprechen möchte.

Aber die Charakteristik (etwa eines burlesken oder grotesken Sujets) kann derartiges notwendig machen?

Sicher. Aber, unter uns gesagt, haben wir derartige Charakteristik nicht nachgerade schon etwas reichlich vorgesetzt bekommen?

Wer möchte dieser gepfefferten und mit allen Gewürzen Arabiens gespickten Gourmand-Delikatesse nicht endlich überdrüssig werden?!

Zum Teufel mit den gefüllten Wachtelmägen, den getrüffelten Schweinslebern und all dem raffinierten Zeugs! Brot her! Wein her!

Im Ernst: muß nicht alle Reizwirkung schließlich ermüden und des Reizes überdrüssig machen?

Und liegt nicht in der bereits von Erstarrung und Manier bedrohten modernen Behandlung des Orchesters (die eben durch den Begriff „Instrumentation" bezeichnet wird) an sich schon die Tendenz zu einem immer ausschließlicheren Sichgeltenmachen der Farbreizwirkung?

Ein Orchester aber, in dem jedes Instrument auf seine Art redet und singt (etwa auch ein Thema seiner Natur gemäß aussprechend, d. h. umwandelnd) und in frei entfalteter Selbständigkeit und doch organisch mit den andern Stimmen zu einem lebendigen Ganzen verschmelzend in der vielfältigen Einheit mitwirkt, wird ein solches „in Zungen redendes" Orchester nicht notwendig das geeignetste Instrument sein, „Leben" zu offenbaren in seiner Vielfalt und Fülle?

Ja, welche andere Kunst könnte sich eines so vollkommenen Mittels rühmen? Eines so köstlichen, reichen Gefäßes? Eines so willig und restlos „Leben" vermittelnden Instrumentes, wie es das Orchester (als eine solche Gemeinschaft lebender Wesen) ist?

O Musik! Du reiche! du hohe, umfassende!

Dein ist die Kraft und Fülle, Macht und jegliche Gewalt.

Dein der stille Dienst, der glühende Wille derer, die in Wahrheit und von ganzem Herzen deinem Geiste, deinem innersten Wollen dienen.

---

* Der musizieren, nicht einfach nur als Farbfleck (als farbige Glühbirne) funktionieren will!

Zweck und Inhalt der Tonkunst

Von Walther Howard

Die Gesetzmäßigkeit der Welt ist so kompliziert, daß es schwer fällt, Wirkungen bis auf ihre letzten Ursachen zu verfolgen. Die äußerste, von uns erreichbare Grenze liegt im Menschen, dessen letzter Zweck im Dunkel liegt.

Es muß uns genügen, diese letzten im Menschen selbst liegenden Ursachen aufzudecken, und diese als Wurzel für alle vom Menschen ausgehenden Wirkungen zu betrachten.

Für alle Wirkungen, die vom Menschen zu verändern sind, müssen wir ein Zurückgehen auf die höchsten geistigen Ursachen unseres Innenlebens fordern. Ein Verzicht, in sich selbst auf seine höchsten Kräfte zurück zu gehen, ist menschen-unwürdig. Die entwickelte Fähigkeit, es weitgehendst zu tun, ist Kultur.

Wirkungen, die aus den tiefsten Ursachen des Menschen geboren werden, nennen wir Kunst.

Die Natur des geistigen Lebens fordert Selbst-Entwicklung, diese schafft notwendig aus sich heraus Wirkungen, Äußerungen, materielle Symbolisierung ihrer selbst. (Den Zweck dieser Symbole können wir nur schließend erfassen.) Alles um uns seiende dient unserer Entwicklung. Wir nehmen an, daß das ein Zweck der Umwelt sei.

Daraus folgt, daß auch die Äußerungen der Menschen den Daseinszweck haben, Ursache für die Entwicklung der Menschen abzugeben.

Hieraus ergibt sich ohne weiteres die Antwort auf die Frage, was der Inhalt der Tonkunst sei.

Ihr Inhalt sind alle Ursachen, die wieder Wirkungen werden, um die Tonkunst selbst zu schaffen, ihre oberste, von uns erkennbare Ursache ist das Geistesleben, resp. Ausschnitte aus dem Geistesleben des Komponisten.

Die letzte Ursache ist auch der tiefste Inhalt.

Da der höchste Gewinn, den ein Mensch aus einem Kunstwerk ziehen kann, die Bereicherung seines eigenen Geisteslebens ist, so erscheint es selbstverständlich, anzunehmen, daß der Zweck der künstlerischen Formen die Vermittlung geistiger Werte ist; ja, das befestigt die Vermutung, daß der wahre Inhalt der Tonkunst geistigen Lebens sei bis zur Gewißheit.

Das geistige Leben in uns ist aber nicht nur von ungeheuerer Mannigfaltigkeit, es hat auch die verschiedensten Abstufungen in sich selbst, so daß es notwendig wird, auch darüber einiges zu sagen, um zu einer genaueren Bestimmung des Inhaltes der Tonkunst zu kommen.

Nicht nur die Sinneseindrücke, sondern alles durch sie zu unserem Bewußtsein dringende, alle Gedanken, Erfahrungen und Schlüsse, die wir aus dem Eindruck der Umwelt auf uns ziehen können, bilden Inhalte unseres geistigen Lebens. Dessen Hintergrund, auf dem sich alles spiegelt (auch seine Wirkung auf den Geistes Inhalt ist dabei) ist das Ich. Wir verstehen darunter das einzige im Menschen unveränderliche (also nicht zum Werkzeug gehörige) sein Wesen selbst.

Dieses Ich wird von den wenigsten Menschen scharf genug erkannt, als daß sie zu einem Urteil über die Zweckmäßigkeit, (für das Ich) der Tätigkeit ihrer Werkzeuge, Körper, Gefühl und Intellekt befähigt waren. Diese Tätigkeiten spielen sich vielmehr als Herren auf, und während sie dem Wesentlichen in uns eigentlich zu Diensten sein sollten, stellen sie uns Selbstzwecke dar.

Das Ich kann allerdings nie ganz ausgeschaltet werden, aber die Selbstherrlichkeit des Gefühls oder Intellekts beeinträchtigt je nach dem Grade ihrer Herrschaft alle Äußerungen des Menschen mehr oder weniger nachteilig. So entsteht verschiedenartige Kunst.

Was uns auch erfüllen möge, ob es wertvoll oder ob es wertlos ist, es kann in sich zu einer gewissen Vollendung kommen, es kann sich zu einem geschlossenenem Ganzen zusammenfügen und dann drängt es zur Realisation in sinnlich faßbaren Symbolen, oder besser, die Symbole, die wir innerlich zur Einkleidung unserer seelischen Bewegung verwendeten, quälen uns wie ein Fremdkörper solange, bis wir sie aus uns heraus projeziert haben.

Aber nicht alle Arten von Geistesinhalten eignen sich zur Kunst.

Unbrauchbar sind alle die, die rein intellektueller Natur sind. Die begriffliche Klärung eines Bewußtseinsinhaltes entzieht ihn der Symbolisierung in Kunstwerken. Begriffe haben zwar auch ihre Symbole in den Worten, aber diese sind an sich bar aller künstlerischen Momente. (In der Dichtkunst werden die Begriffe zu Symbolen und die Worte sind dann, weil im übertragenen Sinn gebraucht, künstlerisch wirksam.)

Auf zwei Arten können wir alle Bewußtseinsinhalte betrachten, nämlich intellektuell und gefühlsmäßig. Die intellektuelle Betrachtung schafft Begriffe; weil sie nach der Organisation sucht, faßt sie die Form, nur diese ist zu „begreifen" (zu betasten). Der Intellekt ist der Tastsinn in der Geisteswelt.

Die gefühlsmäßige Betrachtung aber schafft seelische Eindrücke. Nur dem Gemüt offenbart sich das Gemütsleben der Menschen inhaltlich.

Die Sinnesorgane fassen das formale der Außenwelt. Das Bewußtsein reproduziert sie in der Vorstellung: der Intellekt die Form, das Gefühl den Inhalt. Darum ist der intellektuell Gebildete besser vorbereitet zum gefühlsmäßigen Erfassen, als der intellektuell Ungebildete.

In Verkennung dieser Verhältnisse stützen sich die Menschen einseitig auf den Intellekt oder das Gefühl.

Der Intellekt versteht, er stellt die Sinneseindrücke vor, vor-etwas-stehen, vorstellen bezeichnet ursprünglich dasselbe. Das Gefühl drückt sich in das Vorgestellte hinein. Intellektuelle Unklarheit macht dem Gefühl vollkommene Eindrücke unmöglich, in etwas Unvollkommenes kann man sich eben nur unvollkommen eindrücken. Das Resultat des Eindrückens ist dann: Instinkt.

Bei besserer Vorstellungskraft, klarerem Begreifen, Betasten der Bewußtseinsinhalte entsteht die Intuition, und aus gefühlsmäßiger Durchdringung vollkommen klarer Begriffe wächst die Inspiration. Es ist dabei zu beachten, daß begriffliche Klarheit an sich davon unabhängig ist, ob die Begriffe in Worten entsprechende Symbole gefunden haben. Ist doch auch Inspiration ohne entsprechenden Ausdruck denkbar, ja nachweisbar vorhanden. Das ist umso wichtiger zu betonen, als wir immer wieder geneigt sein werden, unsere Vollendung an deren Äußerung zu messen. Und doch muß jene dieser voran gehen, ja es ist direkt ein Hemmnis für die Entwicklung, wenn die Symbolisierung erstrebt wird, sie muß entstehen, und entsteht automatisch aus der erfolgten Vollendung des inneren Bildes. Voreiliges Symbolisieren der Begriffe führt zu unvollkommenem Menschentum, zur „Intellektualität" im ominösen Sinn (Aufgehen im Denken, unbewußtes Denken: träumen); voreiliges Symbolisieren der Gefühle führt zu unvollkommenem Menschentum anderer Art, zur Schwärmerei (Aufgehen im Fühlen, unbewußtes Fühlen: träumen). Kunst und vollkommenes Leben entsteht aber aus Vorstellungen von Gefühlen (bewußtes Fühlen).

Die Bewußtseinsvorgänge werden dadurch kompliziert, daß Intellekt und Gefühl sich gegenseitig ins Auge fassen können.

Doch entsteht dadurch das höhere Geistesleben.

Aus der intellektuellen Betrachtung der Sinneseindrücke (in der Vorstellung!) entstehen die konkreten Begriffe, aus der gefühlsmäßigen Betrachtung der konkreten Begriffe entsteht der Instinkt. Aus der intellektuellen Betrachtung der Instinktinhalte entsteht der eigentliche Verstand, die abstrakten Begriffe, aus der gefühlsmäßigen Betrachtung der Verstandesinhalte entsteht die Intuition, aus der intellektuellen Betrachtung der Intuition entsteht die Vernunft, aus der gefühlsmäßigen Betrachtung des Vernünftigen entsteht die Inspiration. Aus der intellektuellen Betrachtung des Inspiratonischen entsteht das Geistige. Aus der gefühlsmäßigen, inspiratonischen Betrachtung des Geistes entsteht das Göttliche, das ewig Unübertreffliche und Unerforschliche. Der Geist kann das Unendliche wohl betrachten, aber nicht durchdringen. Intellekt und Gefühl, das männliche und weibliche Element in unserem Bewußtsein engänzen sich einander und schaffen durch diese Ergänzung die höchsten Bewußtseinszustände.
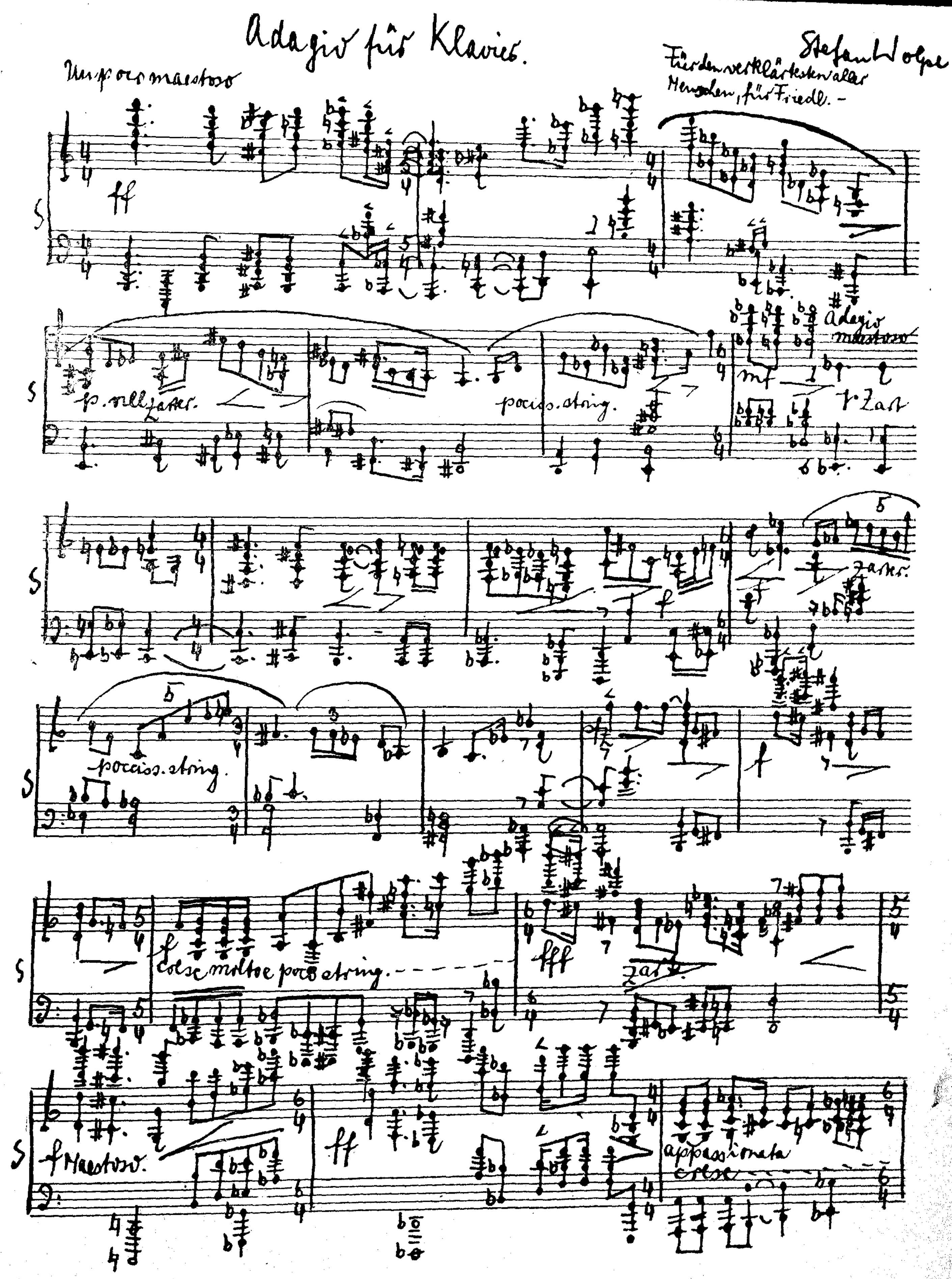
Zur Darstellung, Form werden Symbole verwendet (die analog den Verschlingungen in unserem Innenleben in die kompliziertesten Verbindungen gebracht werden). Die Elemente der Form (alles was nicht über das Wesen eines schaffenden Menschen aussagt, gehört zur Form seiner Werke) die Konstruktion, die Fabel, die Ideen, die Gefühle, die Affekte und Stimmungen, alles ist Mittel zu dem Zweck etwas vom objektivierten Teil des eigenen Ich aus sich heraus zu projezieren.
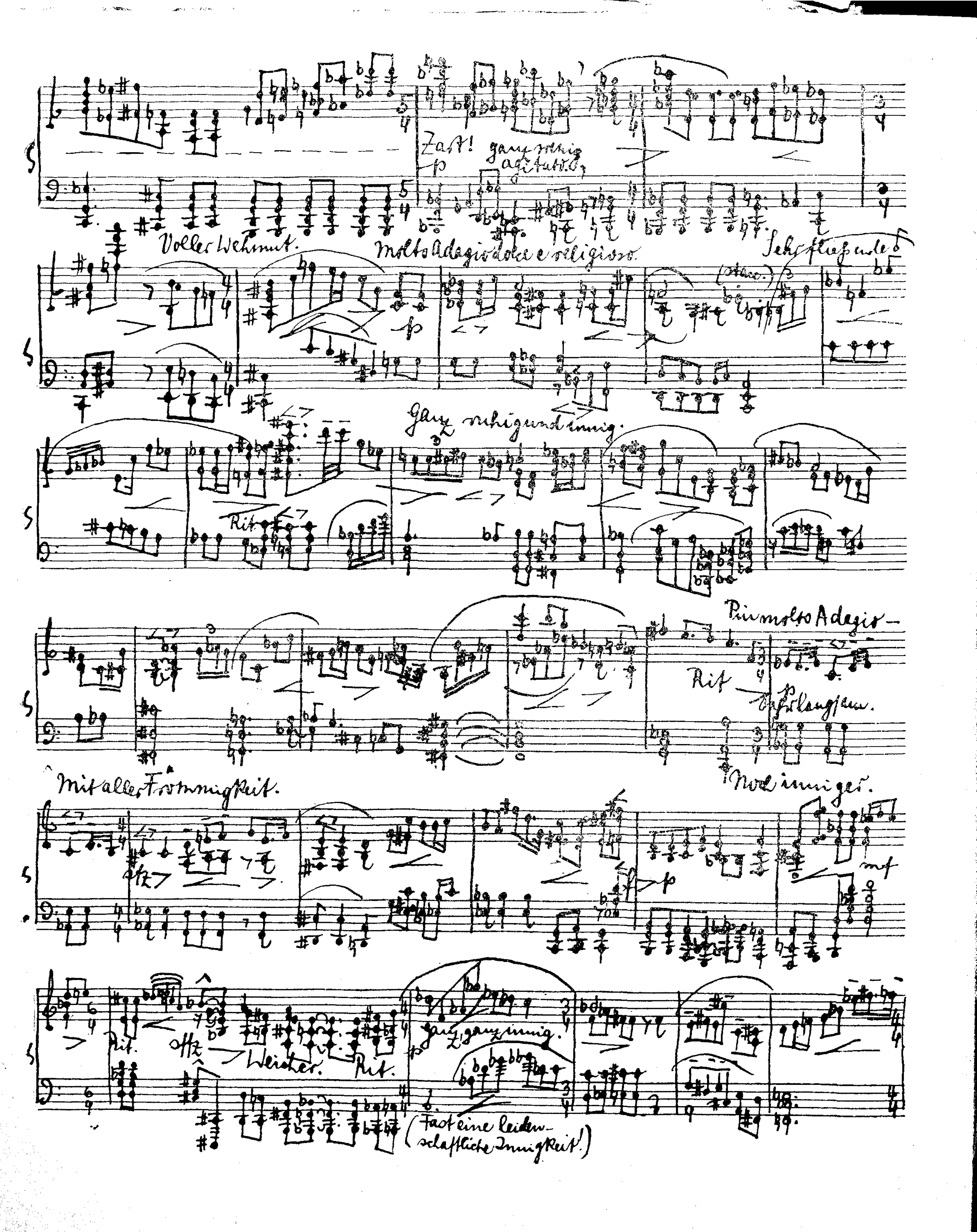
Der Inhalt der Kunstwerke ist demnach zwar qualitativ verschieden, aber letzten Endes doch stets etwas göttliches.
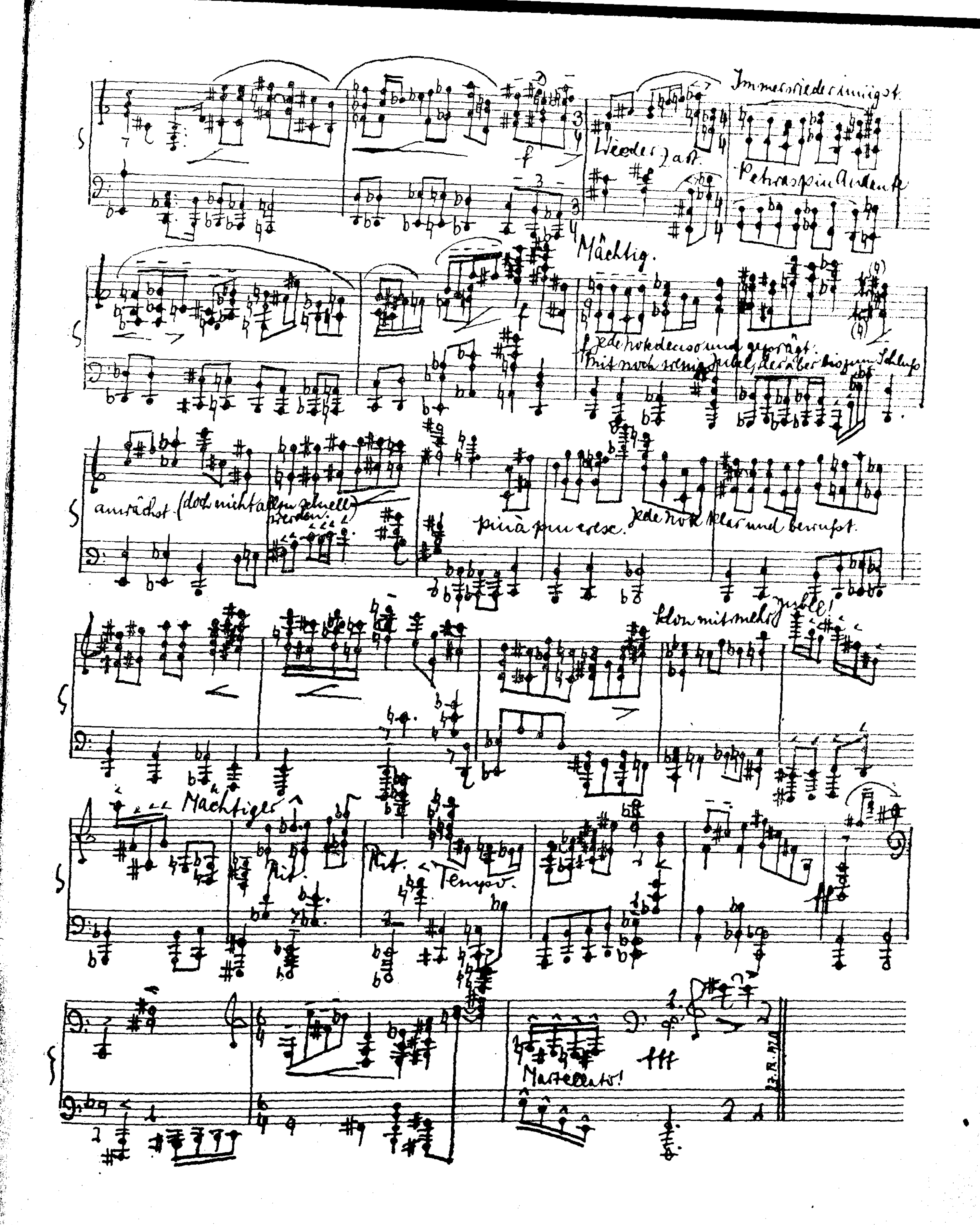
Nicht alle dringen beim Aufnehmen eines Kunstwerkes dahin durch, manche bleiben bei den Sinnesreizen, im Einzelnen stecken, manche bei der äußeren Form, bei der Konstruktion hängen, also beim intellektuell faßbaren, andere bei dem Gefühls-Erleben, das dem Kunstwerk zu Grunde liegt. Sinnesreizungen als den Zweck des Kunstwerkes anzusehen, heißt den Intellekt und das Gefühl mißbrauchen, ist ein Verzicht auf deren bewußte Vereinigung im ersten Stadium.

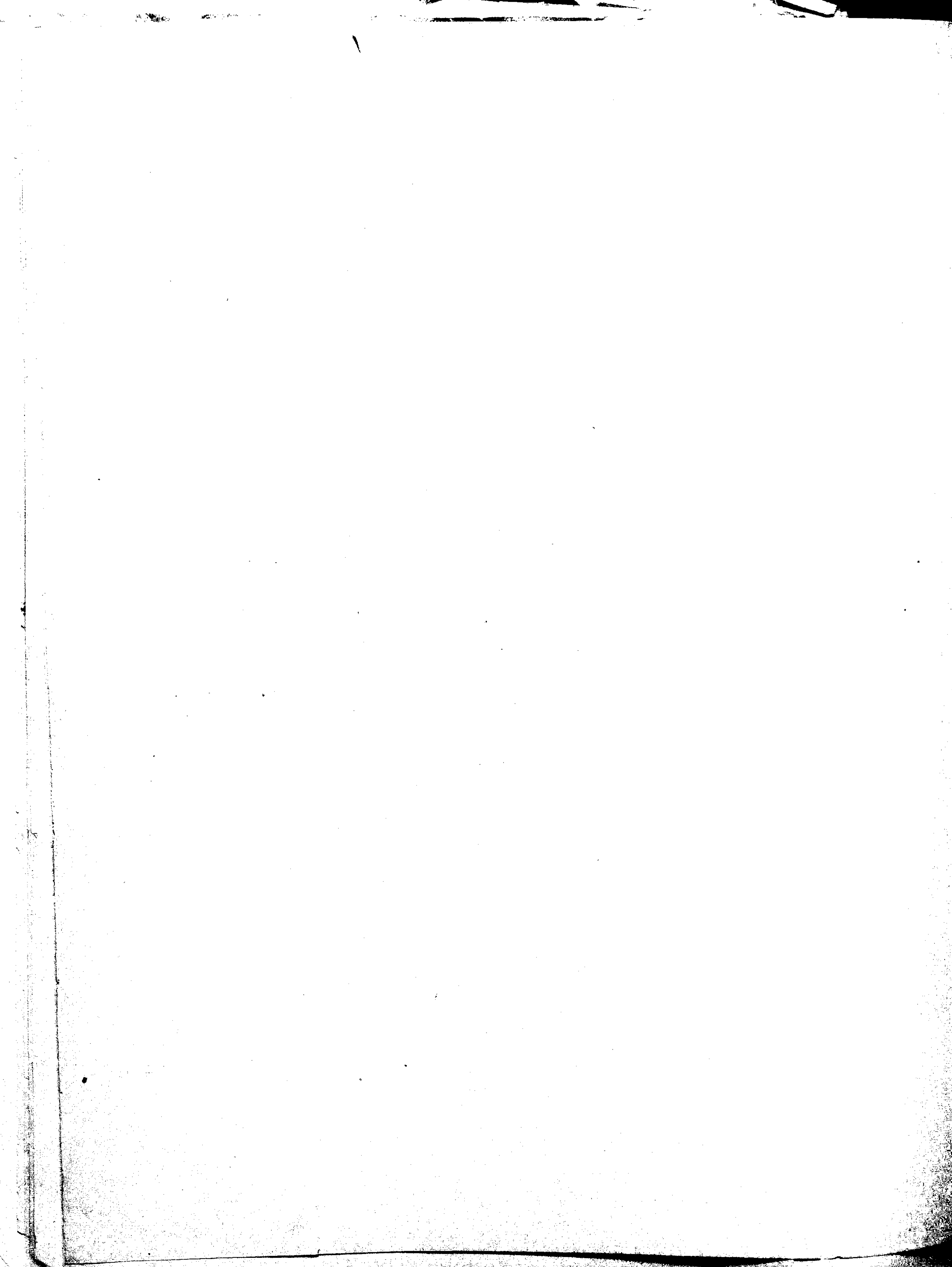
Derjenige, welcher die Form, die Konstruktion des Kunstwerkes für seinen Zweck hält, begeht denselben Fehler dadurch, daß er auf dem intellektuellen Standpunkt stehen bleibt. Im Grunde braucht er doch das Gefühl auch, denn Freude an etwas haben, heißt es gefühlsmäßig betrachten, ja der Intellektuelle verwendet, ohne daß er es weiß, die meistens von ihm verachtete Gefühlswelt stärker als der Sinnliche, denn intellektuelle Betrachtung setzt wesentliche Gefühlsvorgänge voraus, und ist nur wieder ein Beschränken des Bewußtseins auf die begriffliche Konstatierung der Form, die ohne gefühlsmäßiges Überblicken aber garnicht möglich ist. Nur das Gefühl kann in Beziehung setzen, Einzelheiten zu einem Ganzen verknüpfen. Der Verstand kann dann nur die geschehene Verknüpfung konstatieren, und begrifflich festlegen. Den Verstand über das Gefühl setzen, heißt die Grundlagen der intellektuellen Tätigkeit mißachten. Der das Gefühl verachtende Intellektuelle sägt den Ast ab, auf dem er sitzt. Ihm ist nur bewußt, was er durch den Gefühlseindruck hat, nicht daß er es durch einen Gefühlseindruck hat. Was das Gefühl nicht in sich trägt, ist vom Intellekt nicht begrifflich zu fassen. Welche Torheit liegt darin, aus einem Kelche alle Lebenskraft, alles eigene Dasein zu schlürfen und dann seinen Inhalt minderwertig zu schelten. Natürlich gibt es minderwertige, das heißt eigentlich richtiger gesagt: primitive Gefühle, es gibt aber auch primitive Begriffe.

So tut der Gefühlsmensch Unrecht, wenn er begriffliche Klarheit mißachtet, sie war auf niederer Stufe das Material für die Gefühlseindrücke und wenn diese wieder begrifflich geklärt sind, werden diese höheren Begriffe wieder Material für das Gefühl.


Adagio für Klavier.
Stefan Wolpe
Für den verklärtesten aller Menschen, für Friedl. –
Un poco maestoso
ff
Adagio maestoso
mf
zart
f
ff
fff
f Maestoso.
ff
appassionata


Zart!
Voller Wehmut.
Molto Adagio dolce e religioso.
Ganz ruhig und innig.
Rit.
Più molto Adagio—
Sehr langsam.
Mit aller Frömmigkeit.
Noch inniger.
Weicher.
Rit.
Ganz ganz innig.
(Fast eine leidenschaftliche Innigkeit!)


Immer wieder innigst.
Wieder zart.
Mächtig.
Jede Note deciso und geprägt.
(doch nicht allzu schnell werden.
più a più cresc.
Jede Note klar und bewusst.
Schon mit mehr Jubel!
Mächtiger
Rit.
Rit.
Tempo.
Martellato!



Nur an das Höchste, an das Ewige darf sich unser Wunsch und Trieb, darf sich unser Intellekt und Gefühl hängen, weil eine Lust an Gedanken und an Gefühlen seinen Schleier vor eigenes und fremdes Wesen zieht.

Lust an der Form um ihrer selbst willen, Lust am Inhalt um seiner selbst willen ist von den Gefühlsmenschen und den Intellektuellen als unzulänglich längst erkannt. Jeder ist dem Standpunkt des anderen gegenüber hellsichtig gewesen. Die Form der Kunstwerke verbirgt uns das Wesen des Künstlers ebenso wie ihr Inhalt, wenn unsere Lust an ihnen hängt, anstatt an deren Zweck, der ist: das Wesen ihres Schöpfers auszudrücken.

Ist einmal erkannt, daß das Wesen des Menschen weit hinter und hoch über allem Intellekt und Gefühl steht, dann ergibt sich von selbst, das Lust an diese Werkzeuge des Ich nur um der Erkenntnis des Wesens, des Ich, gehängt werden darf.

Nicht der Intellekt ist zu lieben, und nicht das Gefühl, sondern der Gott in uns, dann wird jede Äußerung, jedes Kunstwerk im Weltall bis zur Natur selbst Mittel zum Zweck der Offenbarung des Wesentlichen in uns und um uns.

Der Zweck des Kunstwerkes ist, das zum Selbstbewußsein gekommene Ich zu materialisieren. Der Inhalt der Kunstwerke ist ein Komplex von Gefühlen, die dem zu offenbarenden Stadium des Individuums entsprechen. Die Form entspricht in ihrer Konstruktion dem den Inhalt bildenden Gefühlserlebnis und seinen Elementen. Die Elemente der Form entsprechen dem Zweck der ganzen Form, und also, den Elementen des Gefühlsorganismus, den wir als Inhalt erkennen. Diese vielfache Entsprechung wächst naturnotwendig aus dem Ich, denn das Kunstwerk entsteht wie eine Blume aus dem Samen, dem Zwange der Notwendigkeit folgend. Im echten Kunstwerk herrscht jede notwendige Kongruenz zwischen den Teilen, weshalb derjenige, dem nur der Sinneseindruck bewußt ist, ebenso vor dem Wesen des Schöpfers steht, wie der, dem nur die intellektuelle oder nur die gefühlsmäßige Betrachtung bewußt ist.

Den Schleier vom Wesen des Schöpfers hebt aber nur der religiöse Mensch. Die Religion, die Wiedervereinigung des eigenen Wesens mit dem anderer Menschen, die wir doch im Wesen ursprünglich eins sind, erlebt nur der, dessen Bewußtsein zur letzten Stufe der geistigen Synthesis aller Vorgänge in seinem Inneren vorgedrungen ist. Nur das Genie kann das Genie verstehen.

Das Geniale in uns ist ein Stück unseres Wesens, wir erkennen außer uns nur, was wir bereits in uns entdeckt haben. Darum trage die Welt in dir, wenn du ihr Wesen außer dir verstehen willst. Erkenne dich selbst, beherrsche dich selbst, veredele dich selbst. Das ist der Schlüssel zu dem Tor, hinter dem die Meister stehen. Schweige, damit du reif zum Schaffen werdest, und schaffe, damit du wieder reif zum Schweigen werdest. Benutze Kunst, erzeuge Kunst.



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Dichtung oder Libretto

Von Julius Bittner

Gönner, denen man so hie und da in die Hand fällt, pflegen in dem nachsichtlich-mitleidsvollen Tone untersuchender Psychiater zu sagen: „Sie sind auch ihr eigener Librettist?“ Obwohl nicht mehr in der ersten Jugendblüte, werde ich darüber noch jedesmal wild, erwidere etwas Grobes und habe dadurch schon manche keimende Mäcenatenblüte erstickt.

Der Kampf für die Dichtung und gegen das Libretto ist ganz einfach der Kampf um die Eroberung bisher noch unentdeckter Kunstprovinzen. Die Anhänger der Libretti stehen auch meist in den Reihen derer, denen es nicht so sehr um Provinzen, als vielmehr um Profite zu tun ist. Die Dichtung will ein Kunstwerk an sich sein, das sich mit der Musik zu einem höheren Kunstganzen vermählt. Das Libretto ist etwas Appretiertes, etwas gehorsamst für den gütigen Gebrauch Seiner Gnaden des Herrn Musikers submissest Vorbereitetes. Der Librettist versteckt sich demütig hinter dem Musiker, der Dichter verlangt Gleichberechtigung im gemeinsamen Dienste des Gesamtkunstwerkes. Er will vom Musiker, daß dieser ebenfalls unentwegt das Ziel des Gesamtkunstwerkes vor Augen habe, daß dieser es verstehe, sich, wenn es sein muß, den Forderungen des Dichters unterzuordnen.

Aus einem schlechten Drama kann auch ein Beethoven keinen Erfolg machen, natürlich auch kein Hebbel ein Opernkunstwerk, wenn er an einen minderen Musiker gerät. Die alte Oper hat sich in dem Konflikte zwischen dem absoluten Musiker, der derlei komponieren wollte, und dem armen Dichter, der auch zu Worte kommen wollte, den Notausgang der zwischen zwei Musikstücken gesprochenen Dialoge geschaffen.. Das führt natürlich zu der rein klanglichen bösen Diskrepanz zwischen dem schnarrenden, knarrenden Sprechton der Menschenstimme und dem Wohllaut des Gesanges. Man schwankt zwischen Geräusch und Ton und wird schließlich seekrank von dem ewigen Wechsel zwischen Meckern und Flöten. Aber auch das Rezitativ kann dem musikalischen Dichter nicht geben, was des Dichters ist. Der musikalische Dichter will in Melos aufgelöst sein. Er will auch nicht im sogenannten Sprechgesang vorgetragen, er will immer und jederzeit gesungen werden. Da kam Wagner. Bei ihm mußten sich Wort und Melodie vermählen, da sie als palladische Zwillinge dem Haupte Kronion's entsprungen waren. Wagner nun traf auf Sänger, die jahrhundertelang entwöhnt waren, beim Singen auch noch deutlich auszusprechen. Im Zeitalter der Librettos war das Wort unbedenklich der Cantilene geopfert worden, und ganz Wien saß bei italienischen Opern, von denen es kein Wort verstand, und vergnügte sich an virtuosen

Stimmkonzerten im Kostüm. Denn man wird mir doch nicht einreden wollen, daß jeder Müller oder Maier im Kärntnertohrtheater fließend italienisch gekonnt hat. Nun kam also Wagner an diese menschlichen Klarinetten und Trompeten und verlangte von ihnen, sie sollten ungeheure Ideen eines großen Philosophen verständlich vortragen. Sie taten es natürlich nicht, kauten und verknüllten die Worte wie ehedem und waren auf nichts bedacht wie auf Ansatz, Atem etc. Wagner aber hatte einen Bundesgenossen. Das waren die damaligen auch während des Spieles matt erhellten Opernhäuser. Ich behaupte, daß der Tristan nur durch diese Häuser erhalten wurde, in denen man das Textbuch entziffern konnte. Und jedermann, der sich auf etwas mehr als dreißig Jahre zurückerinnern kann, wird wissen, daß damals jeder gebildete Opernbesucher sein Büchlein in der Tasche hatte. Wagner hat in seiner zweifellos überspannten, viel zu weit gehenden Forderung nach Mitarbeit des Publikums selbst das Opernlicht ausgeblasen und jenes stichdunkle Grabgewölbe erzeugt, in welchem späterhin die Dichtungen zur ewigen Ruhe bestattet werden sollten. Auch die, die er selbst geschaffen hat. Denn heute hält sich mehr denn je das Publikum bei Wagner an die melodischen „Schlager" und klettert von sieben bis elf Uhr an den einzelnen Melodiesprossen seine Leiter hinan. Was dazwischen liegt wird vergähnt und verschlafen. Die mangelhafte Textaussprache der Sänger und die Rabennacht unserer Theater sind die Hauptfeinde des Dichters. Sie begünstigen das Libretto und damit Stoffe, die entweder aus einer Verlobungs- und Mariagehandlung mit einigen dazwischen eingestreuten, komisch sein sollenden Trotteln oder aus einer grauslichen Moritat mit Liebesszene und darauffolgende Abmurksung des Tenors bestehen. Also Balletpantomine mit Orchester- und Menschenstimmbegleitung. Neu dabei sind die Maler, die als Ausstattungskünstler nun auch die sittliche Forderung erhoben haben, daß in einem kohlschwarz verdunkelten Zuschauerraum nur Hörer und Seher, nicht aber Versteher sitzen sollen. Sie verlangen kategorisch vom Publikum, es solle zu Hause vor der Oper zwei Stunden lang den „Text" — so sagen sie nämlich herablassend zur Dichtung — memorieren, und dann womöglich nach der Oper statt das Nachtmahl zu verzehren ihr pensum repetieren. Was würden die Maler dazu sagen, wenn ich ihnen in ihre feierlich stillen Kunstausstellungen ein elektrisch betriebenes Lärmwerk, bestehend aus ein paar großen Trommeln, mehreren Gongs und zehn Automobilhupen stellte? Wenn ich den Besuchern, die dadurch gestört davon liefen, sagte, sie könnten sich ja Photographien der Bilder kaufen und sie zu Hause ansehen?

Da die Sänger immer noch die Sprache mißhandeln, wird also der Dichter durch die Finsternis der Theater niedergeschrien, denn es ist keinem Menschen möglich, sich im Buche über das zu orientieren, was eben von der Bühne aus in einer an das Botokudische erinnernden Sprache zu einem aufgeregt arbeitenden Orchester und allerlei zauberhaften Lichteffekten enunziert wird. Daß man Singen und Sprechen kann, weiß jeder, der Skaria und Vogl, Winkelmann und Lieban und einige lebende weiße Raben gehört hat. Können muß man's halt. Die Sänger werden sich doch entschließen müssen, es zu lernen. Während ihrer Lehrzeit werden sich die Ausstattungskünstler auch auf ein Kompromiß zwischen halbhellen Zuschauerraum und der Bühnenbeleuchtung besinnen müssen. Sonst gehört die Zukunft den Librettos, die Dichter werden dem Operntheater den Rücken kehren, und die Besucher desselben werden ruhig von sieben bis zehn Uhr den Verstand zu Hause lassen können. Das ganze Neuland aber, das dort liegt, wo Gedanken wohnen, die durch Worte verständlich gemacht der Musik verbunden zu einem höheren gemeinsamen Ausdruck gebracht werden können, wird unentdeckt bleiben, wenn nicht wieder ein Wagner kommt, der es aushält, dreißig Jahre zu hungern, unentwegt seinem Ideal nachzugehen und schließlich die Kraft erlangt, alles aus dem Tempel des Opernhauses zu treiben, was sich in dem Interregnum zwischen ihm und seinem Vorgänger Richard darin ungehörig breit gemacht hat, als da sind Ballettregisseure, ausschließliche Nur-Musik-Kapellmeister, exklusiv starre Bühnenbildmeister und Beleuchtungsdogmatiker, ins Opernhaus verirrte Quartett- und Symphonie-Komponisten und schließlich — ja, was wuselt denn so traurig und demütig im Winkelchen herum? — Librettisten.

Zum Bau der Berliner Volksoper

Von Bruno Taut

Wird dem Architekten ein klares Programm für Raumbedarf und Zweck dieses Gebäudes gestellt, so ist es seine Aufgabe, diese Bedürfnisse möglichst zweckmäßig zu erfüllen und gleichzeitig in Formen zu bringen, welche die Harmonie zwischen dem praktischen und geistigen Inhalt des Bauwerks prägen. Danach wäre eine solche künstlerische Lösung eines großen Opernbaues heute keine ungewöhnliche Schwierigkeit, sobald sich der Architekt bewußt ist, daß ein großes Theater ein Haus für Massenfeste ist und deshalb einen absolut festlichen Charakter haben muß, der jeder Monumentalität entgegengesetzt ist. Die Dimensionen entscheiden niemals über die Frage der Monumentalität. Feierlich, ernst und streng kann ein sehr kleines Bauwerk sein, wenn es seinen Inhalt erfordert (Grabmal des Theoderich). farbig, lebendig und in allem ein Spiegel der vielgestaltigen Masse muß ein großes Theater sein, das diese Masse zur Festesfreude zusammenruft. Verkannt sei nun endlich einmal jede schwere Grabmalswucht, jede sentimentale Schauerstimmung von einem solchen Hause,

und wenn es auch tausende von Zuschauern in sich fassen soll. Die Monumentalisis, diese absterbende Epidemie einer verkommenen Zeit, soll endlich einmal beseitigt werden.

Das Bauproblem liegt, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, verhältnismäßig einfach. Der Architekt muß erkannt haben und wissen, daß der Bau innen und außen nur dann festlich sein kann, wenn alles an ihm den Maßstab des einzelnen Menschen, des einzelnen Gliedes der vielgestaltigen Masse, trägt. Das dieser Erkenntnis nicht blos monumentale Wucht, sondern ebenso auch das bloß rhythmische Aufreihen gleichartiger Formelemente in militärischer Parade zuwiderläuft, dürfte ebenso einleuchten.*

Sobald der Architekt sich aber nicht bloß als Baufachmann fühlt, sondern den Dingen die letzte Form geben will, tritt die Aufgabe in ihrer ganzen Schwere mit schöpferischen Voraussetzungen an ihn heran. In diesem Falle wird er zum umfassenden Gestalter, der aus der hüllenlosen Erkenntnis des Wesens seiner Aufgabe eben nicht bloß die Hülle dafür schafft, sondern das organische Leben des Baues, seine inneren Vorgänge selbst beeinflußt und in diese oder jene Richtung lenkt.

Dieser Architekt wird in Gefühl und Wollen selbst zu jedem einzelnen Gliede, das den großen Organismus füllt, also nicht bloß zum Zuschauer, sondern auch zum Schauspieler, Musiker, Sänger, Regisseur, technischen Spielleiter, Beleuchtungsleiter und dergl. mehr, kurz er muß die gesamte Vielgliedrigkeit in sich tragen, um zu dem Bilde ihrer Einheit zu gelangen und dieses Bild in seinem Bau gestalten zu können. Diese Fähigkeit setzt voraus, daß sein Verständnis die gesamten Beziehungen durchdringt, und hat zur Folge, daß diese Durchdringung im Gegensatz zum fachmännischen Handlangertum ein Mitleben ist und ein Mitschaffen nicht bloß am Bau, sondern am eigentlichen Theater selbst.

Ein schöner Wunsch: das Volk in großen Massen an den Werken des Musikdramas teilnehmen zu lassen, das nur einer kleinen Auslese bisher vorbehalten blieb. Aber notwendig ist bei dieser Fassung des Wunsches die Untersuchung, ob nicht die Auslese eine Voraussetzung einbegreift, und ob man beim Hinweggehen über diese Voraussetzung nicht eben über die Oper und das Musikspiel selbst hinweggeht. Dadurch wäre die Größe des beabsichtigten Baues selbst in Frage gestellt, wenn man nicht mit dem Bau selbst ein künstlerisches Neuland eröffnen wollte, die Schöpfung des riesenhaften Musikspiels, die noch geschaffen werden müßte.

Die Wege dazu könnten vielleicht folgende sein: den auftretenden Menschen ganz zu entmenschlichen, ihn durch Maske abstrakter Art zum „Wesen" zu machen, kubisch, spiralförmig, komentenartig, im ungeheuerlichen Gegensatz zwischen Zwerg und Riesenerscheinung, auftauchend und sich bewegend als tanzendes Ding, Dreidimensional, d. h. nicht mit Gesicht und Mund nach einer Richtung, verwachsen zunächst mit einer felsenartiggehaltenen Kulisse, aus der sich die „Dinge" herauslösen, ihr Sein und Leben spielen, in Wort und Laut aus der Materie geboren und ihr Entstehen gebärend, sich ergänzen mit Gebilden, welche von unten herauf tauchen, von oben herniederschweben, in sich glühend, glitzernd in Scheinwerferbeleuchtung, in reinster Farbe bedeutungsvoll, sich vermischend mit den Elementen, Wasser, Feuer, Licht, Finsternis, und so der unmittelbare Träger einer Musik, welche den Raum gleichermaßen füllt. Eine solche abstrakte Groteske würde das Skelett geben, das allen heutigen Bemühungen um den Tanz fehlt.

Eine andere Möglichkeit bestände im Gegensatz dazu in einer neuen Realistik: Märchenspiele mit auffahrenden goldenen Karossen, Elefanten, fliegenden Vögeln, Fontänen und Wasserkünsten, Efektbeleuchtungen, bunten Menschenmassen, Fabelwesen und dergl. mehr, womit eine volkstümliche Musik mit Märschen, Tanzweisen mit allem instrumentalen Aufwand, wie es der Raum braucht, sich verbinden ließe. Oder auch: Darstellung von Weltanschauungskatastrophen, z. B. „Mammon und Moloch", Besitz und Macht gegen Gemeinschaft und Güte, oder „Die Erdteufel", Europa im Zusammentreffen mit Mexiko, Java, Indien, China usw. oder „Die Maschine", Ausbeutung der Elementargeister und ihre Rache, oder „Die Tiere", oder „Der große Spaßgott", relativistische Weltclownerie und dergl. Die Nähe des englischen oder Zirkusausstattungs-Stücks, in welche diese Veranstaltungen rücken, soll nicht beunruhigen. Die Lust der Masse an solchen Dingen darf nicht abgelehnt werden, sondern muß auf die künstlerisch stärkste Weise bejaht werden. Circenses sind a priori nicht Kitsch, sondern der stärkste Ausdruck der Lebensfreude.

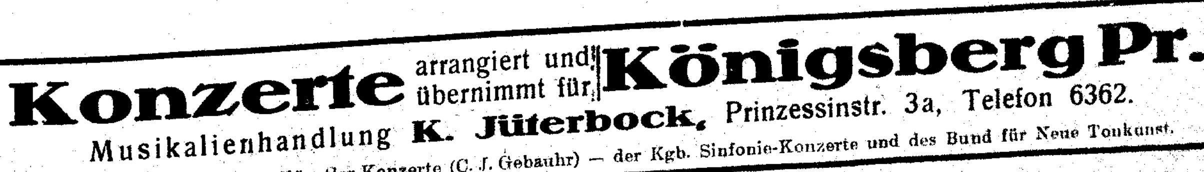
Es bleibt freilich die Frage offen, ob solche Dinge ein Dauerdasein haben werden, weil das Großdimensionierte nicht eigentlich gemacht werden kann, sondern sich im reihenweisen Aufstieg traditionsgemäß ergeben muß. Aber wenn die Erkenntnis, daß darin allein die richtigen Beziehungen zwischen Raum und Füllung liegen, da ist, so müssen sie auch geschaffen werden. Es wäre nur die Forderung der Einzigkeit aufzustellen, damit derartige Festdarbietungen nicht verblassen, und deshalb sollte man sich wohl mit dem einen Hause begnügen, solange das künstlerische Problem noch nicht einmal in Angriff genommen, geschweige denn geklärt ist.

Bei diesen Betrachtungen über das Massenspielhaus ist die Frage der Raumform d. h. ob Amphitheater oder Ränge, nicht berührt worden, weil die Dimensionen in jedem Falle bleiben, beim Rangtheater eben nur entsprechend in die Höhe gezogen gegenüber der ausladenden Breite des Zirkusraumes. Sie treffen deshalb für jeden Fall zu, wobei ich darauf hinweise, daß alle Projekte für die neue königliche Oper vor dem Kriege an dem zu weiten Abstand der oberen Ränge von der Bühne litten, obgleich diese Projekte nur 4000 Zuschauer zu fassen brauchten, gegenüber der weit größeren Zahl der geplanten Volksoper. Es kann wohl gesagt werden, daß das Standardmaß für die vorhandenen Opernwerke, wenn sie nicht leiden sollen, kaum über 2000 Zuschauer hinausgeht.

* Ich habe Näheres hierzu bereits im „hohen Ufer" in meinem Beitrage: „Zum neuen Theaterbau" ausgeführt.

Hiernach scheint sich mir die Klärung der Volksopernfrage so zu ergeben: bleibt der Wille nach dem Riesentheater unumstößlich bestehen, so würde ihm die Begeisterung aller Künstler trotz der vorherigen Bedenken gehören müssen, da er ihre Schaffenslust in ein Neuland treibt, das in verheißungsvoller Ferne die Eroberungsfreude weckt. Musiker, Dichter, Sänger, Schauspieler, Maler und alle anderen werden ihre Schaffensfreude einsetzen und der Architekt hat die herrliche Aufgabe, ein Haus zu bauen, das dieser Schaffensfreude keine Grenzen setzt. Ein Raum, der jede Trennung zwischen den Darbietenden und den Aufnehmenden aufhebt und sie alle zu einer Einheit verschmilzt. Erhält das Programm für den Neubau diese eindeutige Fassung, so ist die Lösung des Architekten durchaus möglich und so könnte etwas sehr Schönes entstehen.

In einem folgenden Aufsatz sollen architektonisch weitere Ausführungen folgen.



Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Peters, Guido: III. Symphonie (fis). Universal-Edition Part. 40 M.

Zachert, Walter [Breslau]: Symphonie Nr 2 (Des) noch ungedruckt

b) Kammermusik

Graener, Paul: op. 54 Streichquartett erscheint demnächst bei Bote & Bock

Lach, Robert [Prof. Dr., Wien]: Trio f. Viola d'amour, Gambe u. Klav. [noch ungedr.]

Weweler, August [Detmold]: Rokoko-Serenade (B) f. Flöte, Ob., 2 Klarin., 2 Hörner u. 2 Fag. noch ungedruckt [Uraufführung 24. 11. Berlin]

c) Sonstige Instrumentalmusik

Lewy, Franz [Worms]: Improvisation und Tempo di Minuetto f. Viol. u. Pfte noch ungedruckt [Uraufführung 10. 11. Worms]

Telemann, G. Ph. [1681—1767]: Konzert (G) f. 4 Viol. Mit hinzugefügter Klav.-Begl. hrsg. v. Hjalmar v. Dameck. Raabe & Plothow, Berlin 4 M.

II. Gesangsmusik

Graener, Paul: op. 53 Rhapsodie für Alt, Streichinstr. u. Klav. erscheint demnächst bei Bote & Bock

Lewy, Franz [Worms]: 2 Lieder mit Streichorch.; 11 Hafislieder, 6 Lieder aus dem „Japan. Frühling", 3 Lieder aus den „Arabischen Nächten", 12 Lieder f. 1 Singst. m. Klav.; 4 Wechselgesänge f. 2 Singst. mit Klav. noch ungedruckt

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint)

Adler, Karl — s. Volkserziehung

Altmann, Arthur s. Haydn

Bach, J. S. Bachs Einfluß auf die Entwicklung des Geigenspiels. Von Otto Voigt in: Evangel. Musikztg (Adliswil-Zürich) 10

Bach. Mein Weg zu Bach. Von Fritz Jöde — in: Die Laute 1/2

Die Bedeutung von Bachs Kontrapunktik. (Zugleich ein Beitrag der Jugendbewegung zur Musik). Von T. H. Reichenbach ebendort

Bachs Verhältnis zur Laute u. Lautenmusik. Von Hans Dagobert Bruger ebendort

Beethoven. Glossen zum „letzten" B. Von Ferd. Scherber; Über Bs. Klaviersonaten. Von Walter Petzet; Bs. letzte Quartette. Von James Simon; Bs. Orchester. Von Paul Ertel — in: Signale f. d. musi al. Welt 47

Bruger, Hans Dagobert — s. Bach

Cadenza ad libitum. Von Albert Jarosy — in: Allmeine Musik-Ztg 47

Chopin. 'Das Nixentropfen-Prélude von Chopin. Von Martin Frey — in: Ztschr. f. Mus. 22

Chorpflege. Zur Erneuerung der Chorpflege in Deutschland. Von Joseph M. H Zossen — in: Der Chorleiter 22

Daffner, Hugo — s. Dante

Dante. Die Tonkunst bei D. Von Hugo Daffner — in: Deutsches Dante-Jahrbuch 5

Ertel, Paul — s. Beethoven

Frey, Martin — s. Chopin

Fried, Oskar, als Dirigent Von Richard Specht — in: Musikblätter des Anbruch 17

Inhalt aus letzten Melos-Heften:



nhalts-Verzeichnis
1. Jahrgang 1920

der

„MELOS"
Halbmonatsschrift für Musik

◇◇◇

Zusammengestellt
von
prof. Dr. WILHELM ALTMANN

I. Abhandlungen und kürzere Artikel

Seite

II. Verzeichnis der besprochenen Musikwerke und musikalischen Bücher.

Der Name des Besprechers steht in runder Klammer

III. Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik

mitgeteilt von Wilhelm Altmann am Schlusse jedes Hefts

IV. Musikbeilagen

V. Bilder, Faksimiles von Briefen

FRITZ-FRIDOLIN WINDISCH



AUS MEINER FINSTERNIS



NEUENDORFF UND MOLL, BERLIN-WEISSENSEE
1919